ARMANDO LOPEZ CASTRO
MÁS ALLÁ DE LA CORTE.
NUEVOS ESTUDIOS SOBRE
Gil Vicente
UNIVERSO de LETRAS

ARMANDO LOPEZ CASTRO
MÁS ALLÁ DE LA CORTE.
NUEVOS ESTUDIOS SOBRE
Gil Vicente
UNIVERSO de LETRAS

Más allá de la Corte. Nuevos estudios sobre Gil Vicente

Armando Lopez Castro

Más allá de la Corte. Nuevos estudios sobre Gil Vicente

Armando Lopez Castro

Esta obra ha sido publicada por su autor a través del servicio de autopublicación de EDITORIAL PLANETA, S.A.U. para su distribución y puesta a disposición del público bajo la marca editorial Universo de Letras por lo que el autor asume toda la responsabilidad por los contenidos incluidos en la misma.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del autor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

© Armando Lopez Castro, 2022

Diseño de la cubierta: Equipo de diseño de Universo de Letras

Imagen de cubierta: ©Shutterstock.com

www.universodeletras.com

Primera edición: 2022

ISBN: 9788419391391

ISBN eBook: 9788419390950

En memoria de Paul Teyssier, maestro de vicentistas

“Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte”

Eugenio Asensio, Estudios Portugueses

Prólogo

Lectura de Gil Vicente

Leer es demorarse, saber esperar a que lo Otro, aquello que nos constituye, pueda manifestarse. La acción de leer no es simplemente un lugar de paso hacia algo desconocido e inesperado, sino una experiencia transformadora que exige un ámbito compartido de participación, un intercambio simbólico de encuentro con el centro que sólo lo puede facilitar el lenguaje. En un momento en que las lenguas vulgares se hacen lenguas literarias, pocos escritores hay como Gil Vicente que se interroguen con tanta intensidad sobre la presencia de lo sobrenatural en lo cotidiano. Heredero de lo medieval y precursor de lo renacentista, el dramaturgo portugués sintió más que nadie la necesidad de cruzar la frontera entre la cultura popular y la cultura cortesana o erudita, de superar la contradicción entre lo real y lo ideal. De esa experiencia límite de la frontera, donde se vive en permanente tensión, deriva un proceso de metamorfosis que acaba en reconciliación. Y lo mismo que el fuego, forma-germen del tiempo destructor, todo fluye en esta escritura deliberadamente ambigua, todo se apaga para luego volver a arder. Lo que ha suscitado mi interés por ella a lo largo de los años es su tejido vivo, que no cesa de crear nuevas relaciones y nuevos contextos. Precisamente de esta escritura multiforme, donde lo real y lo fantástico no dejan de mezclarse, brota un discurso alusivo, provisto siempre de un segundo fondo, cuya singularidad podríamos sintetizar en tres grandes aportaciones:

1) La nostalgia del orden. La obra de arte es por naturaleza residual, resto de un trato con lo absoluto, y su función consiste en mediar entre este mundo y el Otro mundo, pues cuando no lo hace se trivializa y desaparece como tal. Dice Goethe en los versos finales de Fausto: “Todo lo perecedero no es más que semejanza”. Y ser semejante a algo es ser sólo una parte de aquello a lo que nos semejamos, una huella o señal de una ausencia, de que estuvimos en el Paraíso, lo cual exige llevar una vida metafórica, de

transferencia de lo inmediato a lo trascendente, hacer vivir el recuerdo en nuestro instante presente y convertir esa nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable en una existencia más real. Gil Vicente es consciente de vivir bajo el engaño de un mundo aparencial ("Não havia em Portugal / nos tempos mais ancianos / tantas maneiras de enganos, / nem tantos males dum mal", dice el escudero disfrazado de viuda en la Floresta de Enganos), por eso no se identifica con su momento, el de las conquistas ultramarinas, que habían dado como resultado una Corte rica en un país miserable, y todos sus esfuerzos se orientan a recuperar, mediante los procedimientos satíricos, el equilibrio de un orden perdido. La desilusión toma así la forma de la melancolía, origen del arte, que vive con la imagen presente de lo ausente, con el deseo de lo que se quisiera tener, aunque no sea posible, esa forma de estar cerca y lejos a la vez, que es la saudade, sentimiento paradójico que se cultiva en la distancia, que se aleja de lo amado para seguir buscándolo. Como todos los artistas originales, Gil Vicente creó su propia tradición. Toda su obra puede considerarse como un intento constante de renovar el presente sin destruir el pasado. Es un drama que se desarrolla entre las fuerzas contradictorias de lo efímero y lo trascendente, lo temporal y lo eterno, la memoria y la inocencia.

2) La relación con la naturaleza. El hombre renacentista, pretendiendo liberarse del mito, ha reconocido la realidad natural. Para el florentino Leonardo, formado en la tradición de la filosofía platónica, se da una relación simpatética entre la naturaleza y el alma, como el resonar de un mismo ritmo, y este ritmo vital se extiende a todo el universo. Esta visión cósmica, sostenida por la unidad viviente de lo natural y su carácter dinámico, se revela ya de forma unitaria y progresiva en el teatro de Gil Vicente, donde la relación del dramaturgo con la naturaleza ocupa siempre un primer plano y va evolucionando desde el ambiente idílico de los autos pastoriles, como sucede en el Auto em Pastoril Castelhano (entre 1504 y 1509), ligado a la tradición salmantina y donde aparece el personaje solitario de Gil Terrón, dedicado a la contemplación espiritual, hasta llegar a las dos últimas piezas de denso contenido social, como el Auto da Lusitânia (1532), destinado a exaltar los altos valores de la nación portuguesa en un clima naturalista y

poético, pasando por la fase intermedia del Auto dos Quatro Tempos (hacia 1521) y su complemento secular O Triunfo do Inverno (1529), obras en las que, siguiendo el ciclo ritual de las estaciones, la naturaleza aparece asociada al amor. Tal vez por eso, el lugar escogido es el marco simbólico del jardín, el locus amoenus de la tradición medieval, donde el tiempo no transcurre y se consuma la reconciliación. De sus múltiples vriedades, jardín realista en O Velho da Horta (1512), poético en Dom Duardos (hacia 1522), episódico en Amadís de Gaula (1524) y alegórico en O triunfo do Inverno (1529), ninguna tan expresiva como la huerta que acoge los amores entre Flérida y Don Duardos, espacio sagrado, dominado por una intensa melancolía y en el que se mezclan de forma equilibrada lo natural del sentimiento y lo artificioso del lenguaje. En cierto modo, la historia del jardín es la historia misma del hombre y su sombra misteriosa, en la que todo se reduce a su ser, aparece como símbolo de la unidad, como reinstauración de la armonía perdida.

3) El lenguaje musical. El ambiente artístico que rodea la Corte portuguesa de Don Manuel I, con su música de cámara, variedad de escenarios e instrumentos musicales, pone de manifiesto que la música era parte integrante de la representación dramática, toda ella presidida por la figura del monarca. Hablar del teatro ibérico durante los siglos XVI y XVII, tanto español como portugués, es hablar de un teatro en verso, de una poesía dramática en donde la música responde a la necesidad que tiene el drama de ser poéticamente expresado. A pesar de que muchas de las referencias musicales fueron suprimidas en las acotaciones escénicas de la Copilaçam de 1562 y de que no existe un Cancionero Musical del teatro vicentino, semejante al que Juan del Encina había publicado en 1496, conviene tener en cuenta tres hechos importantes: el desplazamiento y progresiva sustitución de la música instrumental por la polifónica desde finales del siglo XV, la incorporación de las formas cantables tradicionales, la cantiga, el romance y el vilancete, réplica del villancico castellano, al ambiente cortesano, y la triple función de la música en el teatro vicentino, ambientando las escenas, sirviendo de comentario a la acción dramática y caracterizando a los personajes. Tales hechos revelan un grado de

asimilación poco frecuente y la capacidad del dramaturgo portugués para hacer de la poesía cantada uno de los medios más eficaces para conmover a sus espectadores. Bastaría la representación de una obra como las Cortes de Júpiter (1521), con la letra y la música de las cantigas que ahí aparecen indicadas, para darnos cuenta de toda una cultura musical, que va desde la simple cita de instrumentos hasta la musicalidad misma del verso, pasando por las distintas danzas bailadas, como las chacotas o folias, cuya disposición rítmica constituye para Gil Vicente uno de los modos más peculiares para mantener viva la comunicación con el auditorio. Si el dramaturgo portugués se esforzó en unificar poesía y drama, haciendo de la canción la expresión más concentrada de lo teatral, ello fue debido a que la voz, manifestación del sentido individual profundo, le sirvió para ir más allá de las apariencias y captar la vibración íntima de lo real. La condición itinerante de la palabra musical, su delicado fluir, le permitió expresar esa armonía entre hombre y naturaleza, entrar en contacto con una realidad profunda, acogedora, que no debe ser expuesta a la luz.

Con el paso de los años, las corrientes críticas y los métodos literarios suelen quedar desfasados y con escasa validez en su aplicación. Además, en nuestro panorama crítico, ha funcionado bastante lo que un escritor como Vicente Llorens, refiriéndose al primer tercio del siglo XIX, ha llamado “el persistente anacronismo de la cultura española”, consistente en tratar de aclimatar un método innovador cuando tal método había tomado ya otra dirección. Eso fue lo que ocurrió entre nosotros con la corriente estilística, seguida por Dámaso Alonso a partir de los años cincuenta, que durante mucho tiempo fue casi la única tendencia dominante, cuando por esos mismos años el idealismo alemán, del cual procedía, había tomado ya otros derroteros. En el caso de Gil Vicente, escritor siempre irreductible a cualquier clasificación, tanto la inclusión en el mal llamado canon, cuya constitución responde a posiciones de poder, que es también en cierto modo lo que ocurrió con Camões y Pessoa, como la cultura estandarizada, que podría cifrarse en las tres categorías de comicidad, con la sombra de Bajtín al fondo, el realismo de la tradición popular, esquema por cierto bastante reductor, como ya pasó entre nosotros con la generación del 27, y el compromiso político-moral a partir de la visión del dramaturgo portugués como autor de un “teatro de corte”, han

contribuido poco a la existencia de una lectura renovadora.

No es que uno quiera volver a los orígenes de los gramáticos alejandrinos, para quienes el análisis y la interpretación iban unidos en el comentario filológico, pero el buen sentido parece aconsejar que los textos literarios sólo se definen dialogando con ellos y que lo que importa es la singularidad poética del análisis, basada en la exposición a lo que el texto quiera decirnos, no la aplicación de una determinada teoría, tan efímera como la moda de la que forma parte. Dicho análisis, practicado por nuestros filólogos más eminentes, es ajeno a cualquier intento clasificador en manuales y antologías, que en el fondo responden a una operación previamente diseñada. En este sentido, habría que recordar lo que dice Marcel Schwob en el prólogo de sus Vidas imaginarias: "El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no descubre más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica". No hay duda de que la organización de la Copilaçam de 1562, que obedece a criterios de géneros codificados y bien conocidos por el público europeo de entonces, como los autos, los misterios, las farsas y las moralidades, responde a una tradición establecida de imitación artística, pero de lo que se trata justamente es de considerar, partiendo de ese desplazamiento de la jerarquía estamental al dinamismo burgués, que se da a partir de finales del siglo XV, la unidad orgánica de una obra en constante evolución, cuyos nexos de intertextualidad interna van en contra de una visión lineal. Partiendo de las dos grandes matrices de la identidad portuguesa, como son la Sátira y el Lirismo, y teniendo en cuenta que toda lectura supone el encuentro con algo diferente, lo cual exige una transformación, el examen detenido de los autos vicentinos como textos vivos nos lleva a leerlos, en primer lugar, como construcciones artísticas al margen de las referencias documentales, pues en su confrontación con lo real todo texto es un acto de ficción y, en segundo lugar, como creaciones que reactivan el decir, convirtiendo a Gil Vicente en un escritor clásico, pues sus piezas teatrales, siendo de una época, trastocan todas las épocas. De este modo, la propuesta ejemplar de su lenguaje, que radica en ser expresión de la cultura de un pueblo, despierta en nosotros una nueva escucha y nos convoca a una sensibilidad distinta, a leer despacio sus autos, "con unos ojos y unos dedos delicados", según afirma Nietzsche refiriéndose a la Filología, y de interpretarlos

minuciosamente, distinguiendo diferencias y subrayando analogías, porque en su escritura los sentidos rebotan de una dimensión a otra, modificando lecturas anteriores y abriendo nuevas posibilidades. En una vida como la suya, marcada por la restauración del orden y la constante experimentación, la verdad reside en lo concreto, en la miniatura de los detalles y los objetos, propia del Gótico, y la originalidad del dramaturgo portugués se revela en su esfuerzo por atrapar la totalidad en lo fragmentario. De la tensión entre dos mundos contradictorios, donde lo viejo perdura como ruina y lo nuevo emerge como fragmento, conservó Gil Vicente un impulso revolucionario en su escritura, una voz singular, profundamente suya, una forma de restaurar el pasado en el presente.

I

El motivo de la vieja bebedora: Celestina y Maria Parda

Toda tradición es por naturaleza dinámica y, a lo largo de su proceso, se establece una relación dialéctica entre la tradición y el escritor, que o bien se limita a continuarla, a dejarse influir por ella, o bien a modificarla, introduciendo su punto de vista. Sabido es que las primeras piezas de Gil Vicente son imitaciones de los dramaturgos salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández, llegando incluso a utilizar su propia lengua, pero ése es tan sólo el punto de partida y, a partir de ese momento, Gil Vicente fue construyendo, a través de sucesivas aportaciones, una obra de gran variedad. De sus fuentes utilizadas, suele destacarse la tradición popular portuguesa, transmitida por vía oral y folklórica, la tradición literaria española, debido a su condición bilingüe, y el conocimiento de los textos religiosos, que impregnan sus obras de devoción, en la línea de las moralidades francesas.

A ello hay que añadir la diversidad lingüística, que contribuye a caracterizar la diversidad de tipos, y no individuos, que desfilan por su teatro, y la variedad escénica, en la que se observa también una extrema diversidad, aunque se impone la necesidad de recurrir a escenarios múltiples y simultáneos. Dentro de la tradición medieval, en la que Gil Vicente se forma, los temas y las formas son comunes, consistiendo el papel de cada dramaturgo en inventar una serie de variaciones a partir de esas fórmulas transmitidas por la tradición. De ahí que el arte de Fernando de Rojas y de Gil Vicente, escritores que vivieron un tiempo problemático, como es la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, esté siempre sometido a la dialéctica de la repetición y de la invención.

Siendo ambos estudiantes o intelectuales, pues la similitud de temas e intenciones entre La Celestina (1499) y la Barca do Inferno (1517) tal vez pueda explicarse desde la irradiación cultural del ambiente

salmantino que ambos frecuentaron, no les faltó una tradición retórica a la que acogerse y, dentro de ella, las imágenes del banquete, de origen folklórico, integradas en el sistema de la fiesta popular y desarrolladas gracias a la aparición del elemento satírico, se fueron introduciendo en el lenguaje de los clérigos y de los estudiantes, de modo que en la tradición medieval están presentes los dos elementos: el tipo folklórico de la vieja bebedora y la obra lírica de los clerici vagantes, escrita en lengua latina. Es cierto que el personaje de Celestina, con su sabiduría popular, está más cerca de la vida real que del espíritu goliárdico, continuado por García de Toledo y Juan Ruiz, si bien el estilo animado de la Garcineida, con sus frecuentes apartes, y los animados coloquios del Libro de buen amor no dejaron de estar presentes en la comedia elegíaca y en su continuación, la comedia humanística, de la que La Celestina se presenta como sublimación. En todo caso, a lo largo de la tradición báquica, el tópico In vino veritas sirvió para unir, dentro del realismo grotesco, la palabra sabia con la alegre verdad, liberando al hombre de la piedad y del temor[1].

Hay, en efecto, cierta verdad en el vino, que nunca puede ser sustituida por la reflexión crítica, pues es anterior a ella, sino que es inherente a la acción instintiva. La relación de Celestina con el vino no pertenece a una tradición culta, como sería la tradición báquica desde Anacreonte a los goliardos, pasando por Horacio, sino que se comprende en el dominio de lo natural, de lo espontáneo y de lo súbito. Desde esta vitalidad autóctona, caracterizada por una indeterminación ritual, el motivo del vino expresa la vida en su asombrosa variedad y dinámica conflictiva, insertando lo ritual dentro de lo dramático. Es cierto que la afición de Celestina a la bebida nos hace pensar al punto en la lena anónima de la Cistellaria y en la portera del Curculio plautinos, según se ha destacado. No obstante, desde el punto de vista dramático, ni la función primera de Celestina, la seducción de Melibea, ni su contribución al desarrollo argumental se recogen en la comedia romana. Los motivos sobreviven, pero al pasar de una cultura a otra, se incorporan en nuevas estructuras de significado[2].

De la manera abstracta y mitificadora en las comedias de Plauto y Terencio, ajena al arte de Rojas, pasamos a un constante deambular y a una pormenorización de los efectos del vino. En el primero de

los pasajes (Auto Tercero, escena primera), donde Celestina habla de Claudina, la madre de Pármeno, en clara referencia a sí misma, se nos ofrece una plástica peregrinación por las tabernas, que se plasma en un lenguaje afectivo:

CEL.- Aquí está Celestina que le vido nascer y le ayudó a criar. Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera como dos hermanas; nunca blanca gané en que no toviesse meytad. Pero no vivía yo engañada si mi fortuna quisiera que ella me durara. ¡O muerte, muerte! ¡A quántos privas de agradable compañía! ¡A quántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno que comes con tiempo, cortas mil en agraz. Que, siendo ella viva, no fueran estos mis passos desacompañados. ¡Buen siglo aya, que leal amiga y buena compañera me fue! Que jamás me dexó hazer cosa en mi cabo, estando ella presente. Si yo traýa el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No loca, no fantástica ni presumptuosa, como las de agora. En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oýa peor de "¡Señora Claudina1". Y aosadas, que otra conoscía peor el vino y qualquier mercaduría. Quando pensava que no era llegada, era de buelta. Allá la combidavan, según el amor todos le tenían. Que jamás volvía sin ocho o diez gostaduras, un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo.

Ansí le fiavan dos o tres arrobas en veces, como sobre una taça de plata. Su palabra era prenda de oro en quantos bodegones avía. Si ývamos por la calle, dondequiera que oviéssemos sed entrávamos en la primera taverna luego mandava echar medio açumbre para mojar la boca. Mas a mi cargo, que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayavan en su taja, y andar adelante. Si tal fuesse agora su hijo, a mi cargo que tu amo quedase sin pluma y nosotros sin quexa. Pero yo le haré de mi fierro, si vivo. Yo le contaré en el número de los míos.

Si hemos citado el texto en su totalidad, no es sólo por subrayar la larga adición insertada en la Tragicomedia, marcada por la escritura

en cursiva, sino también por insistir en la dedicación al vino de la vieja bruja, quedando así perfectamente retratada. La ironía del enunciado enfático ("¡Señora Claudina!"), la presencia de arcaísmos ("Y aosadas", "Mas a mi cargo"), la serie de correlaciones bilaterales ("Si yo traýa el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles") y las referencias al "açumbre" y la "arroba" como medidas de peso conocidas por todos, contribuyen a su presentación individualizadora. El retrato de Claudina nos la hace visualizar en su dinamismo, en su realidad física[3].

El teatro occidental se revela, en sus principales manifestaciones, como representación inmediata del mundo y, en tal sentido, se desarrolla bajo el signo de la sátira moralizante. Debido a su compromiso con lo real, el teatro satírico se centra básicamente en el tiempo presente, incorporando al receptor en el proceso de rectificación y ampliando las formas de expresividad. Así sucede con el segundo pasaje (Auto Quarto, escena quinta), donde Celestina, en diálogo con Melibea, nos cuenta su experiencia de lo vivido, partiendo de la oralidad conversacional para hablarnos de su abundancia y miseria antes y después de enviudar. De nuevo el motivo del vino aparece como residuo del pasado, como voz de la memoria oral:

CEL.- ¿Mías, señora? Antes agenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las passo, sin que las sienta la tierra, comiendo quando puedo, beviendo quando lo tengo. Que con mi pobreza, jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un quarto para vino después que embiudé; que antes no tenía yo cuydado de lo buscar, que sobrado estava un cuero en mi casa, y uno lleno y otro vazío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos dozenas de sorvos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarro malpegado me lo traen, que no cabe dos açumbres. Seys vezes al día tengo de salir por mi pecado, con mis canas a cuestas, a le henchir a la taverna. Mas no muera yo de muerte, hasta que me vea con un cuero o tinagica de mis puertas adentro. Que,en mi ánima, no ay otra provisión; que, como dizen: "pan y vino anda camino, que no moço garrido".

Assí que, donde no hay varón, todo bien fallesce: con mal está el

uso quando la barva no anda de suso. Ha venido esto,señora, por lo que dezía de las agenas necessidades y no mías.

El lenguaje de Celestina, además de la tradicional función de la captatio benevolentiae como forma de introducirse en el ánimo de Melibea, logra su nota personal y característica mediante la ironía y la ambigüedad de un discurso que se presenta como subversivo. Apoyándose en el refrán ("pan y vino anda camino, que no moço garrido"), cuyo grito parece originarse en los gritos de los pregoneros, Celestina se vale de la exageración humorística, visible tanto en la desproporción de la blanca respecto al quarto ("una blanca para pan y un quarto para vino después que embiudé") como en la costumbre de llenar seis veces al día su jarro ("Seys vezes al día tengo de salir por mi pecado, con mis canas a cuestas, a le henchir a la taverna"), lo que equivale a unos dieciocho litros diarios, y de la alusión sexual, contenida en el refrán ("con mal está el uso quando la barva no anda de suso"), que se transforma en "mal anda la mujer (uso) cuando el hombre (barva) no está encima de ella", para darnos a entender, con la modalidad y expresión peculiares del lenguaje hablado, la forma de ir preparando astutamente el terreno de la conquista de Melibea. El recuerdo del vino despierta el deseo sexual, ley única en la obra junto con el poder del dinero, y el lenguaje desenvuelto de la vieja pone en escena, con la expresión más simple de los refranes, la singularidad de una existencia humilde, que con su tono hablado e incisivo no deja de romper la corteza del discurso petrificado[4].

A fines de la Edad Media desaparece la relación entre lenguaje y naturaleza, convirtiéndose el lenguaje en una entidad independiente y ocupando una posición intermedia entre el hombre y la naturaleza debido al influjo humanista. Para los humanistas italianos del Renacimiento, Coluccio Salutati, Angelo Poliziano y Pico della Mirandola, el hombre accede a la realidad a través de la palabra creativa, retórica y poética, que así se convierte en la base de todo el pensamiento. Análogamente, Fernando de Rojas participa de tal ideal creativo, concibiendo el arte como proyección de la vida y recuperando el significado de la realidad humana en un mundo de disfraz y disimulo. El largo ditirambo de Celestina en elogio del

vino (Noveno Auto, escena segunda), que cuenta con una larga historia desde la Antigüedad clásica, logra transmitirnos la inmediatez de lo real desde un mundo propio, un efímero reflejo de alegría y pasión en medio de un universo inestable:

CEL.- Assentaos vosotros, mis hijos, que harto lugar ay para todos, a Dios gracias: ¡tanto nos diessen del paraýso quando allá vamos! Poneos en orden, cada uno cabo la suya; yo, que estoy sola, porné cabo mí este jarro y taça, que no es más mi vida de quanto con ello hablo.

Después que me fui faziendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar, porque quien la miel trata siempre le pega della. Pues de noche en invierno no ay tal escallentador de cama; que con dos jarrillos destos que beva quando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. Desto aforro todos mis vestidos quando viene la Navidad; esto me callenta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me faze andar siempre alegre; esto me para fresca; desto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año: que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días. Esto quita la tristeza del coraçón más que el oro ni el coral; esto da esfuerço al moço y al viejo fuerça; pone color al descolorido, coraje al covarde, al floxo diligencia, conforta los celebros, saca el frío del estómago, quita el hedor del anélito, haze potentes los fríos, haze suffrir los afanes de las labranças a los cansados segadores, haze sudar toda agua mala, sana el romadizo y las muelas, sostiénese sin heder en la mar, lo qual no haze el agua. Más propiedades te diría dello, que todos tenéys cabellos. Assí que no sé quién no se goze en mentarlo. No tiene sino una tacha: que lo bueno vale caro y lo malo haze daño. Assí que con lo que sana el hígado enferma la bolsa.

Pero todavía, con mi fatiga, busco lo mejor para esso poco que bevo. Una sola dozena de vezes a cada comida: no me harán passar de allí, salvo si soy combidada como agora.

La articulación expresiva, donde la conexión entre forma y contenido resulta inseparable, no se desarrolla antes de la

expresión, sino en ella misma. Al señalar más allá de su apariencia, el lenguaje no discursivo atrae la atención del lector hacia algo que debe ser descubierto. La función ritual de Celestina, en cuanto está dirigida al grupo, otorga a los acontecimientos privados de su vida un carácter público. Mientras el énfasis de los dos pasajes anteriores se hacía sobre el elogio del vino, ahora el vino es para la vieja el objeto principal de su vida. Desde la intención humorística de la oración exclamativa con matiz desiderativo ("¡tanto nos diessen del paraýso quando allá vamos!"), que sirve para introducir el punto de vista del hablante, hasta la modificación del conocido refrán ("Lo que es bueno para el hígado, es malo para el baço"), en donde Celestina sustituye "baço" por bolsa, lo que sitúa al refrán en un contexto económico, pasando por el efecto retórico de la acumulación, presente tanto en la escritura de la Comedia ("esto me callenta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me faze andar siempre alegre; esto me para fresca") como en la adición de la Tragicomedia ("haze potentes los fríos, haze suffrir los afanes de las labranças a los cansados segadores, haze sudar toda agua mala"), el lenguaje adquiere un significado exclusivamente ritual: expresar las propiedades del vino a través de la transformación lingüística. En su expresión las propiedades y los efectos del vino se presentan como gestos lúdicos del comportamiento, son el signo externo de algo interior[5].

La Celestina se sitúa en un período de transición entre la cultura oral y la escrita, si bien la sustitución del lenguaje hablado por el hábito de la lectura silenciosa fue un largo proceso, que empieza antes y se prolonga después de la invención de la imprenta. Al multiplicarse el número de textos disponibles para ser leídos en voz alta, aumenta también el número de ediciones y con ellas el mejor conocimiento de los tipos folklóricos por parte del público cortesano. Eso fue lo que ocurrió con los libros de caballerías y La Celestina, cuya popularidad la hace entrar en el ambiente cultural salmantino (En su Égloga o farsa del Nascimiento, Lucas Fernández cita expresamente a Celestina: "Quán gran puta vieja es ella! / Peor es que Celestina", vv.199-200), de donde tal vez la recogieron Rojas, estudiante por entonces en Salamanca, Encina y Fernández y, a través de ellos, Gil Vicente. Aunque a lo largo del teatro vicentino, sobre todo en las farsas, la alcoviteira no es el centro de la acción dramática ni posee la dimensión trágica del personaje de Rojas, su doble condición de alcahueta y hechicera, según

revelan Branca Gil en O Velho da Horta (1512), Brísida Vaz en la Barca do Inferno (1517) y Beata en la Comédia de Rubena (1521), la asocia al mismo arquetipo celestinesco de la vieja tradición brujeril y demuestra que la obra de Rojas era ya bastante conocida en Portugal a comienzos del siglo XVI[6].

En su origen, la elegía era una composición de carácter fúnebre, dedicada a la muerte de alguna persona querida. Este sentido estricto del poema elegíaco fue ampliándose hasta convertirse, en su doble vertiente heroica e íntima, en expresión de los más variados sentimientos. Inspirándose en la tradición común del planctus de la lírica latina medieval, donde aparecen como constantes el elogio del muerto, la súplica por su alma y la descripción del duelo público, elementos recogidos más tarde por el planh provenzal, el pranto galaico-portugués y el planto castellano, Gil Vicente compone O Pranto de Maria Parda (1522) de acuerdo con el siguiente esquema elegíaco: 1) Lamentación de Maria Parda por la falta de vino (vv.1-117); 2) Petición en préstamo a través del diálogo breve (vv.118-238) y 3) Testamento burlesco (vv.239-268).Siguiendo la larga tradición de los temas báquicos que recorre toda la Edad Media, Gil Vicente compone el Pranto ampliando los recursos retóricos ya existentes en los modelos e inventando una situación dramática nueva. La mayoría de los motivos, aunque presentados mediante la subversión paródica, coinciden con los del planctus medieval[7].

Compuesto en una época de profunda crisis, de peste y de hambre, la imagen de la vieja bebedora funciona como inversión de sus contemporáneos que mueren de hambre. Por eso, en la primera parte del Pranto, la invocación del pathos de la catástrofe, unido a la agonía del cuerpo que se va secando con la falta de vino (“Oh, gengivas e arnelas, / deitai babas de secura”, vv.12-13), y el apóstrofe por la pérdida del vino (“Oh, vinho mano, meu vinho, / que má hora te gostamos!”, vv.26-27), funcionan mediante el uso de la sinécdoque, como una forma de exorcizar el drama más general del hambre. La degradación del cuerpo es, al mismo tiempo, reflejo de la degradación moral entonces vigente[8].

Dentro de la segunda parte, la más escénica y visual, la comicidad se acentúa por los diálogos satíricos, llenos de refranes y

expresiones proverbiales, que tienden a desenmascarar al personaje. Un buen ejemplo lo encontramos en la respuesta del castellano João Cavaleiro ("Que una cosa piensa el bayo / y outra quien lo ensilla", vv.147-148), refrán muy utilizado cuando a uno le salen mal los planes y cuya ambigüedad lo relaciona con otros afines, "Uno en casa y otro en la puerta" y "Uno tiene la fama y otro carda la lana", en los que se pone de relieve la doble intención y forma de actuar. Igual que en la obra de Rojas, el monólogo de Maria Parda de camino a casa de Martim Alho ("Oh, Maria Parda coitada, / que não tens já que mijar!", vv.192-193), revela lo que el diálogo oculta: las referencias escatológicas del próximo fin por el estado de salud en que la dejó la desaparición del vino. Bajo la dinámica de los diálogos, forma predominante del discurso dramático, el monólogo expresa la verdadera motivación del tipo: su deseo de superar una situación adversa[9].

Durante los siglos XV y XVI, tanto el planto como el testamento presentan casos frecuentes de subversión paródica, de ahí la interferencia burlesca de los dos géneros. Aludiendo al momento histórico antes señalado ("E ante de meu finamento, / ordeno meu testamento / desta maneira seguinte, / na triste era de vinte / e dois desd'o Nascimento", vv.239-243), Maria Parda se convierte en protagonista de un testamento burlesco, encomendando su alma a Noé, nombrando a su testamentaria y disponiendo el acompañamiento de su cortejo fúnebre. Si en la primera parte del Pranto domina la forma apelativa, especialmente el apóstrofe, y en la segunda el carácter escénico del diálogo, ahora el dramaturgo recurre a la función emotiva del lenguaje, donde el empleo continuo de la primera persona verbal ("encomendo", "mando levar", "mando vestir", mando agasalhar", "mando fazer") sirve para presentar al tipo directamente afectado por los hechos. De esta manera, al convertirse Maria Parda en protagonista de su propio discurso, hace que su lamentación por el vino resulte menos hiperbólica y más verosímil[10].

Cualquier relación literaria, en su línea de derivación, puede ser total o parcial, pero teniendo siempre en cuenta que toda imitación es un hecho singular. La Celestina, tanto por el número de ediciones como por la irrupción de una voz corrosiva y demoledora, contribuyó a la renovación del lenguaje dramático y se convirtió en

obligado punto de referencia. Los seguidores del género celestinesco, desde la Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea de la prosa trobada en metro (1513), de Pedro Manuel de Urrea, hasta la Segunda Celestina (1534), de Feliciano de Silva, trataron de seguir sus huellas, mientras otros dramaturgos prelopescos, como Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz, asimilaron aspectos aislados de su arte. El propio Fernando de Rojas no fue ajeno al juego entre realidad y literatura. Como estudiante de Artes en Salamanca tuvo que conocer la larga tradición literaria, desde las Elegiae de Propercio o los Amores de Ovidio, donde las lenas son al mismo tiempo magas, hasta el Libro de buen amor, en que se identifica la buhonera con la alcahueta en la figura de Trotaconventos. Pero también debió tener en cuenta el entorno prostibulario, situado bajo los propios colegios salmantinos. Lo verdaderamente singular es la unidad de tradición y folklore en la creación del personaje, porque los dos aspectos más sobresalientes de Celestina, la práctica brujeril y su afición al vino, ya aparecen en Ovidio, el poeta latino más leído durante la Edad Media, pero no en los Amores o en las Metamorfosis, sino en los Fastos: “Ahí tenéis, sentada en medio de un corro de muchachas, a esa vieja cargada de años que está realizando un sacrificio en honor de Tácita (la silenciosa), mientras ella, en cambio, no guarda silencio. Tomando con tres dedos tres granos de incienso los coloca bajo el umbral, por donde un minúsculo ratón ha practicado un pasadizo secreto. A continuación ata negruzco plomo con hilos encantados y remueve en su boca siete habas negras. Asa al fuego, después de haberla cosido, una cabeza de anchoa que previamente ha embadurnado de pez y atravesado con una aguja de bronce. Vierte además sobre ella unas gotas de vino; el resto del vino se lo bebe ella o sus compañeras (pero ella la que más). Hemos encadenado las lenguas hostiles y las bocas enemigas, dice al marcharse. Y la vieja se aleja borracha”, Libro II, vv.571-582). Años después, en la glosa a la copla CXXI de la Carajicomedia, publicada en el Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (1519), el oficio de alcahueta se combina con el amor por el vino, lo cual revela que el autor conocía bien La Celestina y todo el ritual de carácter mágico[11].

En el caso de Gil Vicente, que tuvo un conocimiento directo de las fuentes españolas y de los autores del siglo XV, desde Juan de Mena a Fray Íñigo de Mendoza, la influencia de La Celestina no se

proyecta de inmediato, tal vez debido a que el ateísmo de Rojas era ajeno a su espíritu cristiano, y además sigue dos direcciones distintas: la culta, que toma la práctica brujeril de la tradición literaria y es visible sobre todo en obras como el Auto das fadas y la Comédia de Rubena, y la popular, a la que pertenece el tipo de Maria Parda, tan arraigado en el folklore portugués. (Véase el Rifoneiro Português, de Pedro Chaves, donde se encuentra una variante próxima a la forma original: "Em casa de Maria Parda uns comen tudo e outros nada"). A diferencia de las alcoviteiras vicentinas ya citadas, que combinan el oficio de buhona con el de bruja, Maria Parda se caracteriza únicamente por su amor al vino, por ser un tipo perteneciente al folklore, a la vida y no a la literatura, de ahí que el Pranto alcanzase una gran difusión a través de los pliegos sueltos.

La figura compleja de la vieja hechicera y bebedora, celebrada por Rojas en La Celestina, cuya influencia es notoria en Gil Vicente, como lo demuestra la edición de Luis Rodrigues (Lisboa,1540), revela una asimilación de la tradición literaria por parte de los dos dramaturgos, si bien las circunstancias en que vivieron fueron distintas, pues la Inquisición no se estableció en Portugal hasta 1536, y también su forma de expresarlas. Celestina es un carácter, Maria Parda un tipo. Ahí radica toda su diferencia. Por eso, entre La Celestina y el teatro de Gil Vicente hay más diferencias que semejanzas, ya que las alcoviteiras vicentinas, a pesar de que se encuadran en una tradición de tercería bien conocida, quedan reducidas a tipificaciones sin mayor alcance, mientras el personaje trágico de Rojas, con su aura sexual y económica, influyó de manera decisiva en La lozana andaluza (1528), de Francisco Delicado, y en la aparición del género picaresco.

---

[1] Para el juego libre del simposium medieval, véase el estudio de M.Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp.250-272. En cuanto al espíritu goliardesco de García de Toledo y su influencia posterior, remito al ensayo de Mª R. Lida de Malkiel, "La Garcineida de García de Toledo", en Estudios de Literatura Española y Comparada, Buenos aires, Eudeba, 1966, pp.1-13.

[2] Para el motivo de la vieja bebedora como posible fuente de Celestina, pueden verse, entre otros, los estudios de A.Bonilla, "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", Revue Hispanique, XV (1906), pp. 372-386; Mª R. Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 536-537; Pablo A. Cavallero, "Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en Celestina: Rojas y la tradición de la comediografía", Celestinesca, 12, 2 (1988), pp.5-16; y F. della Corte, "La tipologia del personaggio della Palliata", Actes Ixe Congrès Ass.G.Budé (Roma, 13-18 de abril 1973), París, 1975, pp.354-393.

[3] Fernando de Rojas, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, (ed.) Peter E.Russell, Madrid, Castalia, 1991.Todas las citas provienen de esta edición, que ha sido a veces injustamente reseñada. De la fama que Claudina tuvo en la literatura española, que fue bruja como Celestina, es buena muestra la obra de Sebastián Fernández, Tragedia Policiana, en la cual se tractan los...amores de Policiano y Philomena, executados por industria de la diabólica vieja Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina (Toledo, 1547).

[4] Rojas juega hábilmente con los distintos registros del habla, que a su vez reflejan las distintas situaciones vitales, por eso S.Gilman escribe: "En Rojas, el arte del estilo es ante todo un arte del diálogo vivo", en La Celestina: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1974, p.43. En cuanto a la eficacia de los refranes, cuya sabiduría popular trasciende toda autoridad individual y busca ser compartida por los oyentes, véase el artículo de J.Fernández-Sevilla, "Presentadores de refranes en el texto de La Celestina", en Serta Philológica Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, Tomo I, pp.209-218.

[5] Expresiones paradójicas como "pone color al descolorido, coraje al covarde, al floxo diligencia", en donde la combinación actúa oblicuamente, sirven para crear la ilusión del juego oculto. Para el procedimiento de la paradoja, véase el estudio de F.Romo Feito, Retórica de la paradoja, Barcelona, Octaedro, 1995. En cuanto a la figura enumerativa llamada congeries (acumulación), propia del discurso retórico, tengo en cuenta el clásico estudio de H.Lausberg, Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1982-1984.

[6] Para la popularidad de la alcahueta sentenciosa, véase el ensayo de M.Chevalier, “La Celestina según sus lectores”, en Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid, Turner, 1976, pp.138-166. Sobre la cronología de las primeras ediciones de La Celestina, tengo en cuenta el exhaustivo trabajo de F.J.Norton, A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal,1501-1520, Cambridge University Press,1978. En cuanto a la presencia de La Celestina en el teatro de Gil Vicente, donde se observan más diferencias que semejanzas, véase mi artículo, “Gil Vicente y La Celestina”, revista Íncipit, XIII (1993), pp.105-119.

[7] Para los signos caracterizadores del planto, donde la muerte y el dolor aparecen como los conceptos claves del género, véanse los estudios de C.Cohen, “Les éléments constitutifs de quelques planctus des X et XI siècles”, Cahiers de Civilisation Médievale, 1 (1952), pp.83-86; J.Filgueira Valverde, “El planto en la historia y en la literatura gallega”, en Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones, Valencia, Editorial Bello, 1977, pp.9-115; C.Thiry, La Plainte funèbre, Turnhout Brepols, 1978; y P.Zumthor, “Les Planctus épiques”, Romania, 84 (1963), pp.61-69.

[8] Para el Pranto de Maria Parda, sigo la edición de L.Stegagno Picchio (Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1963), que tiene en cuenta la reproducción facsimilar del pliego suelto de 1522. En cuanto a su dimensión satírico-social, véase el artículo de Y.David-Peyre, “Maria Parda, témoin de son temps”, en Arquivos do Centro Cultural Português, vol.XXVIII (1990), pp.437-446. Al manejo del tipo dentro de la tradición folklórica se ha referido Edward A. Riggio, “The Originality of Gil Vicente’s Maria Parda”, en Journal of the American Portuguese Cultural Society, III (1969), pp.44-53.

[9] Las Trovas de Gil Vicente sobre o pranto de Maria Parda fueron clasificadas, en la Copilaçam de 1562, entre las composiciones de cancionero. Gil Vicente se valió del tipo popular de la vieja bebedora, muy conocida en las tabernas de la Lisboa quinientista, para aliviar al pueblo del hambre y de la sed en el año funesto de 1522. (Vid. Óscar de Pratt, Gil Vicente. Notas e comentários, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1931, pp.195-201.

[10] Para la composición del Pranto de Maria Parda (1522) a partir de la parodia del planto medieval, véanse los estudios de Mª Leonor

García da Cruz, Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos, Lisboa, Gradiva, 1990, pp.97-99, en donde se hace un análisis de su testamento; y de J.A.Cardoso Bernardes, Sátira e lirismo .Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente, Universidade de Coimbra, 1996, pp.307-308, que analiza el discurso dramático de Gil Vicente sobre las dos constantes de la tradición portuguesa: el lirismo y la sátira. En cuanto a la manera irónica y subversiva de utilizar los refranes y otras formas de la sabiduría tradicional, véase el artículo de George A.Shipley, "Authority and Experience in La Celesina", en Bulletin of Hispanic Studies, 62, 1985, pp.95-111. A esta evocación o residuo unificador, propia del refrán y que parece ser el primer indicio de la poesía oral, me he referido en mi ensayo "Gil Vicente y los refranes", Voz y Letra, VI/1, 1995, pp. 25-39.

[11] Para la cita de los Fastos, sigo la edición de M.A.Marcos Casquero (Universidad de León, 1990), obra clave para el conocimiento de la religión romana y que es la primera edición crítica en España, desde que don Diego Suárez de Figueroa los editara, entre 1727 y 1738, en los volúmenes XI y XII de las obras completas de Ovidio. Sobre la presencia de Salamanca y su ambiente prostibulario como telón de fondo, además del estudio de S.Gilman, La España de Fernando de Rojas (Madrid, Taurus, 1978, pp.267-345), véase el de F.Márquez Villanueva, Orígenes y sociología del tema celestinesco (Barcelona, Anthropos, 1993, pp.119-136).

II

El sustrato oral en la lírica de Gil Vicente

La palabra poética es por naturaleza depositaria de una amplia tradición, a la que pertenece y desde la que se ha ido formando, y no puede expresarse sin la rememoración de su sentido. Si la materia del canto es la memoria y el poeta asume el poder de recordar, el más breve poema lírico encierra en potencia toda la cadena de las rememoraciones y nos retrae al origen, según revela el mito griego de las Musas, hijas de la memoria, que cantan empezando por el origen. El paso de la oralidad a la escritura alfabética, en la Grecia arcaica, implica un desplazamiento desde lo concreto a lo abstracto. En tiempos de Homero, la sociedad griega había sido enteramente oral y el uso del verso, con la estructura fija del metro y el apoyo de las expresiones formularias, sirve de ayuda a la retención de un contenido en la memoria colectiva. Más tarde, cuando la oralidad se traslada a la escritura en los siglos que separan a Homero de Platón, el lenguaje oral deja de ser lo que era originariamente, ritmo y forma narrativa, para convertirse en rito de la memorización con el objeto de preservar la tradición cultural. De acuerdo con ello, las sociedades orales concebían el lenguaje como una asociación entre danza, música y poesía, y los poetas de la oralidad eran conscientes del impacto emocional producido por el habla rítmica. De esta manera, la función fundamental de la oralidad es la de conservar la tradición en la memoria viva a través del lenguaje versificado, que es un lenguaje de almacenamiento, lo cual requiere empezar por los registros acústicos, antes de ocuparse de la ideología, pues la memorización depende del uso del ritmo. En los textos escritos vive la palabra hablada, que emplea los sonidos para transmitir sus significados, y la escritura nunca puede prescindir de la oralidad[12].

La oralidad del lenguaje es un hecho permanente de cultura. La expresión oral puede existir sin la escrita, y de hecho el habla oral existió durante mucho tiempo antes de que la escritura llegara a existir, pero nunca ha habido escritura sin oralidad. Lo cual quiere

decir, entre otras cosas, que el discurso oral tiene sus principios, visibles, por ejemplo, en el arte de la oratoria, y que siguieron vigentes en confluencia con el texto escrito. El estudio de las lenguas orales procede del Romanticismo, con su interés por el pasado remoto y la cultura popular. El paso de la oralidad al conocimiento de la escritura se convirtió en tema común de investigación para lingüistas y antropólogos, sin embargo el descubrimiento más revolucionario fue el de Milman Parry sobre los poemas homéricos, según el cual el uso del epíteto épico y la expresión formularia correspondían a un arte de composición oral, que ayudaba a memorizar un contenido de utilidad social. Con todo, los estudios fundacionales de Milman Parry y Albert Lord situaron la oralidad en la órbita restringida de la épica, y sólo después de 1963, con obras tan significativas como La galaxia Gutenberg (1962), de McLuhan, El pensamiento salvaje (1962), de Lévi-Strauss, y Prefacio a Platón (1963), de Eric Havelock, se ha extendido el ámbito de la oralidad y ha sido posible elaborar los rasgos de la textualidad oral, la cohesión, la coherencia y el género, a partir del estudio de la poesía medieval, que sólo adquiere su significado cuando se canta o se recita. Si tenemosen cuenta que el predominio de la oralidad sobre la escritura se mantuvo hasta mediados del siglo XV y que Gil Vicente tuvo una formación básicamente medieval, en la que leer, recitar y decir se conjugaban en un solo ámbito, no sorprende que sus poesías, de naturaleza lírico-dramática, conserven rasgos orales que pugnan por aflorar bajo la escritura, que así alcanza una fuerte relación de intertextualidad. Detectar este fondo o sustrato oral, en su triple modalidad fónica, sintáctica y semántica, es el objetivo del presente estudio[13]-

Gil Vicente es un poeta de rescate y sus poesías, recogidas de la tradición e insertadas en un contexto dramático distinto al que pertenecen, miran hacia atrás y se alimentan de un fondo oral. Estas canciones, que eran acompañadas de música y danza, forman parte de la tradición lírica peninsular y no pueden separarse del diálogo hablado en el que se integran armónicamente. El arte vicentino, sometido a la dialéctica de la repetición y la invención, llevó al escritor portugués, en su doble condición de poeta y dramaturgo, a imaginar una serie de variaciones a partir de las fórmulas de la tradición oral y, al mismo tiempo, a transformarlas de acuerdo con

las necesidades dramáticas. Baste un ejemplo: los versos iniciales de dos villancicos de tipo tradicional, “Del rosal sale la rosa” y “De los álamos vengo, madre”, fueron combinados y fundidos en un solo verso por Gil Vicente en la cantiga “Del rosal vengo, mi madre”. Si el dramaturgo portugués practicó la costumbre de insertar trozos líricos en sus obras de teatro, seguida más tarde, entre otros, por Lope de Vega, ello se debe fundamentalmente a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Puesto que en el drama no se pueden malgastar palabras, los motivos comunes y las expresiones de tipo formulario deben organizarse rítmicamente, de manera que el espectador pueda retenerlas fácilmente en la memoria.

El pensamiento oral tiende a ser rítmico, pues el ritmo ayuda a su memorización. Expresiones fijas rítmicamente equilibradas, del tipo “Al Amor y la Fortuna / no hay defensión ninguna”, “Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube”, “Se disseram digam / alma mía”, no se reducen a meros adornos, sino que condensan el sentido de la obra dramática. Dado que en la tradición oral lo que no se repite en voz alta desaparece pronto, pues la repetición mantiene al hablante y al oyente en un plano de igualdad, el mecanismo de la reiteración forma la sustancia misma de la oralidad. En la reiteración se integran los procedimientos fónicos, sintácticos y semánticos, que funcionan de modo acumulativo, no analítico, y se presentan como partes de fórmulas identificables, cuya eficacia depende de la adaptación de los materiales tradicionales a cada nueva situación. Frente a la escritura, que es divisoria, separadora, la oralidad puede variar considerablemente sus motivos y formas comunes, hasta el punto de que el proceso de repetición, que en el teatro vicentino predomina sobre los de variación y combinación, responde al principio subyacente de la economía y sirve para unir al ejecutante con su auditorio. Partiendo de la memorización oral, que se apoya en la repetición y permite al oyente concentrarse en la evocación de la palabra significante, vamos a fijarnos en el efecto poético de algunas canciones vicentinas, que figuran entre las más importantes, conseguido gracias a la relación de los mecanismos que rigen la disposición de su lenguaje. La primera de ellas aparece al final del Auto de la Sibila Cassandra (1513), puesta en música por el propio autor y en la que los personajes cantan la belleza de María, símbolo de

perfección espiritual:

Muy graciosa es la donzella:

¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,

que en las naves bivías,

si la nave, o la vela, o la estrella,

es tan bella.

Digas tú, el cavallero,

que las armas vestías,

si el cavallo, o las armas, o la guerra,

es tan bella.

Digas tú, el pastorzico,

que el ganadico guardas,

si el ganado, o los vales, o la sierra,

es tan bella.

Si para Dámaso Alonso esta composición es “la más simplemente bella de la lengua castellana”, ello se debe, sin duda, a su hábil combinación de rasgos tradicionales y cultos. Al igual que en el

estribillo, núcleo del villancico, se mezclan las rimas cruzadas ("graciosa / hermosa" y "donzella / bella") con la exclamación del habla oral ("¡cómo es bella y hermosa!"), en los versos de las mudanzas, ciertos elementos constructivos propios de la lírica popular, como la irregularidad métrica, la declaración seguida de exhortación ("Digas tú"), que es habitual en los cancioneros de la época, la reiteración del adjetivo "bella" en el verso final de cada estrofa, el tono afectivo del diminutivo ("pastorzico") y la ambientación natural ("el mar", "los vales", "la sierra"), se combinan con otros rasgos característicos de la lírica culta, como el topos sáfico de donde deriva, el uso de rimas internas, la división tripartita en forma paralelística ("marinero / cavallero / pastorzico") y las repeticiones léxicas ("naves, armas, ganado"). El resultado de esta combinación es un movimiento ascendente, subrayado mediante la técnica paralelística, en el que los distintos estamentos sociales, representados por el marinero, el caballero y el pastor, se subordian a esa belleza absoluta de la Virgen, para hacer comprender a Casandra su error y el papel que le corresponde dentro del orden jerárquico[14].

La segunda aparece en el Auto de los cuatro tiempos, de fecha desconocida, pero que, debido a su complejidad conceptual, no puede ser de fecha primeriza, sino posterior a 1510. Se trata de un villancico paralelístico con leixa-prem, cuyas estrofas canta la Primavera, alternándolas con los versos hablados del monólogo. La falta de conexión entre las canciones y los trozos hablados sugiere, por contraste, la antigüedad del cantar tradicional:

En la huerta nasce la rosa:

quiérome ir allá

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

5 Por las riberas del río

limones coge la virgo.

Quiérome ir allá,

para ver al ruiseñor

cómo cantavá.

10 Limones cogía la virgo

para dar al su amigo.

Quiérome ir allá,

para ver al ruiseñor

cómo cantavá.

15 Para dar al su amigo

en un sombrero de sirgo.

Quiérome ir allá,

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

La Edad Media es el gran momento de la alegoría. A través de ella, Gil Vicente nos muestra el arquetipo (Paraíso perdido) por medio de la copia (armonía de la Naturaleza). En el contexto teológico del auto, la Naturaleza va unida a la Gracia y el canto de alabanza a la redención de la Naturaleza por la venida del Niño, gracias a su Encarnación en la Virgen ("La Madre de las estrellas"), viene expresado en el lenguaje tradicional de la cantiga paralelística, con el objeto de que tal misterio quede fijado en la mente del espectador. Sobre la variación formularia de la antigua marinha o

barcarola, en la que al paralelismo se añade el artificio del leixa-prem, Gil Vicente ha conseguido tejer todo un ciclo de renovación natural y amorosa. Valiéndose de recursos tradicionales como la doble locución formulística (“Por las riberas del río / limones coge la virgo”), ya empleada por Joam Zorro y Airas Nunes; el desplazamiento del acento léxico en el último verso del estribillo y de cada estrofa (“cómo cantavá”), por exigencias del ritmo y de la rima, rasgo típico de la lírica cantada; la curiosa mezcla de tiempos verbales (el presente indefinido en “nasce la rosa”; el futuro implícito en “quiérome ir allá”; el imperfecto de ilusión en “cómo cantavá” y “Limones cogía”); y el intrincado simbolismo amoroso (“huerta”, “rosa”, “ruiseñor”, “riberas del río”, “limones”, “virgo”, “amigo”), el poeta nos invita a participar en el tiempo cíclico de la naturaleza, que es el tiempo de la renovación y la recurrencia. Esa huerta o jardín, lugar edénico de la memoria e imagen del hombre no escindido, representa un estado de inocencia natural, en donde el tiempo no transcurre y cuya característica sería la contemplación. Frente al tiempo humano de la corrupción, que lleva a la disolución y a la muerte, lo que aquí se afirma es la duración de la vida vegetal[15].

Gil Vicente vive en un tiempo privilegiado: ese momento otoñal en el que, de acuerdo con J.Huizinga, se elaboran los fermentos de la futura primavera. En ese período bisagra, animado por tensiones extremas y en donde el individuo adquiere una identidad inalienable, su evolución dramática muestra un punto de inflexión a partir de 1521, cuando Mestre Gil empieza a consolidarse como dramaturgo oficial de la Corte portuguesa y la corriente profana comienza a desplazar a la religiosa, según se advierte en el Triunfo do Inverno y en Don Duardos. Precisamente, en la parte final de la Comedia de Rubena (1521), situada en el límite entre las dos épocas señaladas, aparece esta canción de amor, cantada por las costureras, mientras cosen:.

Halcón que se atreve

con garza guerrera,

peligros espera.

Halcón que se vuela

con garza a porfía

cazarla quería

y no la recela.

Mas quien no se vela

de garza guerrera,

peligros espera.

La caza de amor

es de altanería:

trabajos de día,

de noche dolor.

Halcón cazador

con garza tan fiera,

peligros espera.

La caza de amor ha sido motivo común de la literatura religiosa y profana. A lo largo de la Edad Media, la caza de cetrería con halcones, practicada por los nobles, conoció un notable auge sobre la de montería, hasta ser traspuesta después "a lo divino" mediante la identificación Dios = halcón. Nos encontramos aquí con la pareja tradicional de garza y halcón, donde la simpatía recae casi siempre sobre la víctima. Frente a la garza-Cismena, caracterizada positivamente ("guerrera", "tan fiera"), el halcón-Felício es presentado como ejemplo de un yo en peligro ("peligros espera"). El

comentario de Felício, que se inserta entre las estrofas de la cantiga, vinculándolas al texto dramático, además de caracterizar sicológicamente al personaje, aparece como ejemplo del amante atrevido que fracasa en sus pretensiones amorosas. Partiendo de la organización binaria que estructura el poema, rasgo de la poesía amorosa, habría que destacar, a nivel fónico, la delicada sugestión sonora del término "garza", que viene dada por la mezcla de la vocal "a" y las aliteraciones de vibrantes, ya presente en el estribillo; la persistencia del tono sentencioso, subrayado por la ausencia de artículo y los presentes gnómicos de los verbos, con la excepción del imperfecto "quería", cuya transgresión expresa una acción sin término, la obsesión del halcón por la presa y su falta de cautela ante los "peligros"; la selección léxica de términos pertenecientes al ámbito específico de la cetrería ("se vuela", "a porfía"), que contaminan a todos los demás, como sucede con la expresión "se vuela", que sitúa a las dos aves en el mismo nivel; y el símbolo tradicional de la "garza", cuya popularidad viene atestiguada por los lexicógrafos del siglo XVII, que utilizan textos tradicionales a los que califican de "viejos" (En su Tesoro, Covarrubias cita este "cantarcillo viejo", que tiene la forma de villancico: "Si tantos monteros / la garza combaten, / por Dios, que la maten"). Una vez más, el uso de la alegoría, donde el galán está figurado en el ave cetrera y la doncella en la garza, tiene que ver con el momento teatral. El texto dramático, formado por la cantiga-villancico y la glosa, sirve para sintetizar el mensaje de la comedia: el reconocimiento de una situación amorosa que arrastra un antiguo sentimiento de culpa[16].

Además, el que la imagen tradicional de la garza aparezca en seis piezas vicentinas es prueba de su supervivencia. Y es dentro del arte cortesano, dominado por la convención y el artificio, donde hay que buscar la presencia del estilo formulario como marca de oralidad. ¿Pues qué es la fórmula, sino lo que dice la voz tradicional, que actúa como cita de autoridad y opera siempre por reducción?. Ciertamente, la falta de textos anteriores al siglo XV, el constante manejo al que fueron sometidos a partir de esa época y la tupida red de interferencias culto-populares a lo largo de los siglos XVI y XVII hacen difícil la identificación de la poesía de tipo tradicional. Sin embargo, su reconocimiento lo adquiere no en virtud de la imitación, sino de la recurrencia, origen de su sentido. Una de estas

notaciones recurrentes es el estribillo, forma breve y fija, de la que los demás elementos no son más que amplificaciones. De hecho, en el Auto de Inês Pereira (1523), después de la burlesca ceremonia de los casamenteros judíos, las mozas y los mozos cantan y bailan una canción tradicional al ritmo de tres por tres (“Cantam todos de terreyro”, anota la Copilaçam de 1562), cuyas variantes requieren atención. La versión más antigua, y por tanto más próxima a la composición original, es la recogida en el pliego suelto sin fecha, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y destinado a la lectura popular:

Mal ferida va la garça

enamorada,

sola va, y gritos dava.

A las orillas de un río

la garça tenía el nido,

ballestero la ha herido

en el alma,

sola va y gritos dava.

Después viene la versión que ofrece Diego Pisador en su Libro de Música de Vihuela (1552), donde el estribillo aparece regularizado:

Mal ferida va la garça.

Sola va y gritos daba.

Ribericas de aquel río

donde la garça haze su nido,

sola va y gritos daba.

La Copilaçam póstuma de 1562 conserva el estribillo irregular y suprime los versos de la glosa:

Mal ferida yva la garça

enamorada,

sola va y gritos dava.

Gil Vicente no refundió sus piezas, sino que se limitó a introducir algunos retoques de acuerdo con las circunstancias del momento, pero sin alterar la forma primitiva. La tradicionalidad de este cantar viene confirmada por la recurrencia del estribillo ("sola va y gritos dava"), que refuerza la intensidad del lirismo; el empleo de giros fijos ("ribericas de aquel río"), que no alude a un río cualquiera, sino al que escoge la garza para morir; el carácter arcaico de algunas expresiones ("Mal ferida"); y el símbolo de la caza de amor, que está latente en el cantar. Y lo que hizo el compilador de 1562, fuese o no Gil Vicente, fue suprimir los versos de la glosa, conservar el verso de pie quebrado "enamorada", que resulta indispensable para el valor simbólico del poema, y sustituir el presente "va" por el imperfecto "yva", evocador de un tiempo impreciso. El podador del villancico, fiel al espíritu del cantar tradicional, ha sabido prescindir de lo anecdótico y así queda el poema reducido a lo esencial: la garza malherida, enamorada, sola y que da gritos, porque tal vez siente próxima su muerte. Como en el caso del infante Arnaldos, el poeta prefiere la mención sincera y escueta del cantarcillo tradicional, para que la sugerencia despierte la imaginación del oyente[17].

A finales del siglo XV aparece en Salamanca el Cancionero (1496) de Juan del Encina, al frente del cual éste coloca su “Arte de poesía castellana”, en el que nos habla del concepto de poesía, de la distinción entre poeta y trobador y de la técnica poética, centrada en los adornos retóricos y las formas musicales o “cantables”: el romance, la canción y el villancico. Heredero de esta tradición poética y musical, el genio de Gil Vicente se adapta mejor a la sencillez del estilo tradicional que al refinamiento del estilo cortesano y compone sus romances de acuerdo con los motivos y fórmulas de la poesía oral. La adopción de la letra del romance por los músicos cortesanos de los siglos XV y XVI hizo que se escogiesen tan sólo los trozos de más intensidad dramática para adaptarlos mejor a la melodía. El proceso de simplificación conlleva una mayor fuerza lírica por cuanto condensa la significación del conjunto, que así pervive más fácilmente en la memoria. Esto fue lo que movió a Gil Vicente a componer un romance cantado en coro al final de Dom Duardos (1522-1525), en sustitución de los cantos y bailes populares con los que finalizaban las representaciones anteriores y que sintetiza la omnipotencia del amor como idea dominante de la obra. Desligado de su contexto dramático, fue esta fatalidad del amor la que más contribuyó a su pervivencia, haciendo que se propagase rápidamente en hojas volantes hasta ser acogido en el Cancionero de romances (1550). Sin duda, lo lírico prevalece sobre lo puramente narrativo en este romance, expresión de la unidad de música y poesía:

En el mes era de Abril,

de Mayo antes un día,

cuando lirios y rosas

muestran más su alegría,

5 en la noche más serena

que el cielo hacer podía,

cuando la hermosa infanta

Flérida ya se partía,
en la huerta de su padre
10 a los árboles decía:
Quedaos adiós, mis flores,
mi gloria que ser solía,
voyme a tierras extranjeras,
pues ventura allá me guía.
15 Si mi padre me buscare,
que grande bien me quería,
digan que amor me lleva,
que no fue la culpa mía;
tal tema tomó comigo
20 que me venció su profía.
¡Triste, no sé a dó vo,
ni nadie me lo decía!
Allí habla don Duardos:
No lloréis, mi alegría,
25 que en los reinos de Inglaterra
más claras agoas había
y más hermosos jardines
y vuesos, señora mía.
Ternéis trecientas doncellas

de alta genelosía,
de plata son los palacios
para vuesa señoría,
de esmeraldas y jacintos,
de oro fino de Turquía,
con letreros esmaltados
que cuentan la vida mía;
cuentan los vivos dolores
que me distes aquel día
cuando con Primaleón
uertemente combatía:
señora, vos me matastes,
que yo a él no lo temía.
Sus lágrimas consolaba
Flérida que esto oía.
Fuéronse a las galeras
que don Duardos tenía;
cincoenta eran por cuenta,
todas van en compañía.
Al son de sus dulces remos
la princesa se adormía
en brazos de don Duardos,

que bien le pertenecía.

Sepan cuantos son nacidos

aquesta sentencia mía:

55 que contra la muerte y amor

nadie no tiene valía.

Dentro de la tradición caballeresca Gil Vicente busca la originalidad. Para ello compone un "romance-diálogo", según la terminología de R.Menéndez Pidal, en el que es fácil advertir tres partes: 1) El marco simbólico del jardín primaveral como lugar de amor (vv.1-10), que anticipa la atemporalidad en que va a transcurrir la acción; 2) Un núcleo dramático más extenso, formado a su vez por partes bien diferenciadas, como son el monólogo de Flérida con la huerta (vv.11-22), que revela la tristeza causada por la separación; el diálogo de don Duardos (vv.24-42), que muestra su amor por Flérida desde el pasado al presente; y un epílogo narrativo (vv.45-52), que sugiere la consumación del amor. Separación, reconocimiento y unión serían así tres momentos del proceso amoroso. 3) Por último, la afirmación epigramática de los versos finales (vv.53-56), que condensa el tópico virgiliano del Omnia vincit amor.

Para potenciar la dramaticidad del romance, Gil Vicente suprime los elementos narrativos al tiempo que aumenta los elementos visuales y dinámicos, como exclamaciones ("¡Triste, no sé a dó vo, / ni nadie me lo decía!"), cambio en los tiempos verbales con la presencia del imperfecto de cortesía ("mi gloria que ser solía", "que bien le pertenecía"), anáforas con valor existencial ("cuando", "cuentan") y el uso de deícticos ("vuesos", "aquesta"), a los que hay que añadir los apóstrofes de Flérida y don Duardos, que marcan el clímax de cada parte bien diferenciada, y los recursos propios de la lírica de tipo tradicional, como el uso de fórmulas de apertura ("En el mes era de Abril"), narrativas ("cincoenta eran por cuenta"), dramáticas ("Allí habla don Duardos"), todo ello con la intención de influir en el ánimo de los oyentes. Tanto el monólogo de Flérida como el

diálogo de don Duardos son de una gran tensión expresiva, porque contienen los elementos de situación mediante vocativos (“mis flores”, “mi alegría”) o con precisas referencias al contorno (“en la huerta de su padre”). Pues lo que en este romance busca Gil Vicente, que compaginaba su condición de dramaturgo con la de poeta y músico, es visualizar el espacio ideal de la huerta (“mi gloria que ser solía”), que revela el mito del paraíso perdido. Y es que en esta nostalgia por lo sacrum arquetípico está la raíz del arte[18].

Si la lírica de carácter popularizante contribuye a ambientar o hacer más plásticas las escenas y puede actuar como comentario lírico o simbólico de la acción dramática, no menos importante es su papel de intensificar o caracterizar sicológicamente a los personajes. En el Auto da Lusitânia (1532), constituido por el contraste entre una farsa realista y una comedia alegórica del destino portugués, merece especial atención la bella cantiga paralelística en forma de diálogo, cantada por la mujer de un sastre judío y que ella prefiere a los romances entonces en boga:

Donde vindes, filha,

branca e colorida?

De lá venho, madre,

de ribas de um río;

5 achei meus amores

num rosal florido.

Florido, enha filha,

branca e colorida?

De lá venho, madre,

10 de ribas de um alto;

achei meus amores

num rosal granado.

Granado, enha filha,

branca e colorida?

Tanto por su temática amorosa como por su forma paralelística, esta canción pertenece a la tradición de las cantigas de amigo. Su sistema formulaico, cuyo estribillo parece haberse originado en los movimientos de la danza, muestra la simplicidad de la forma paralelística (con la leve mudanza aquí de río para alto), al tiempo que revela un fondo común para la lírica europea, basado en la antigua canción de mujer. Utilizando una serie de recursos tradicionales, como la típica pareja de Madre e Hija, la frase hecha del estribillo ("branca e colorida"), que nos lleva al léxico del amor cortés provenzal ("Blanche com lys, plus que rose vermeille"), y los símbolos eróticos de la ribera del río y del rosal florido, Gil Vicente logra construir una situación dramática, en la que el diálogo entre los dos personajes convencionales sirve para ofrecernos distintos puntos de vista de sus estados afectivos. Como en la célebre cantiga de Pero Meogo ("-Digades, filha, mia filha velida"), en la que el ciervo que enturbia el agua de la fuente sirve de excusa para la joven enamorada que vuelve tarde a su casa, también aquí la inquietud de la madre contrasta con el rubor de la hija, sugiriendo que ha ocurrido una escena de amor. A nivel formal, la pregunta seguida de vocativo, que sirve para obtener una respuesta ("Donde vindes, filha, / branca e colorida? /

-De lá venho, madre, / de ribas de um río"); la economía del estribillo ("branca e colorida"), que concentra el ardor sexual; el tono apelativo y el ritmo entrecortado, subrayados mediante el uso de vocativos ("filha", "madre"); el juego de sinónimos y símbolos eróticos ("río y rosal"), contribuyen todos ellos a una dramatización

de la mentira por amor, a un proceso sentimental en donde la liberación amorosa se presenta poéticamente como algo verosímil. De nuevo el estribillo vuelve a ser la clave. La adaptación de la frase hecha "branca e colorida", que pasó de la poesía cortés a la popular y de ésta al teatro de Gil Vicente, revela cómo éste asimila y perfecciona los elementos tradicionales8[19].

Las culturas orales se distinguen por almacenar gran cantidad de información, que puede ser utilizada mucho tiempo después. En esta rememoración del pasado, las formas de expresión son también formas de experiencia. Así pues, el estilo formulario, propio de la oralidad, no implica sólo ciertos hábitos expresivos, sino también una cierta disposición mental. Lo que sucede es que mientras los motivos folklóricos o significados se convierten en arquetipos y resisten al paso del tiempo, lo que más se repite es el uso sistemático de significantes preexistentes que, una vez asimilados, sirven para crear otros nuevos. Este es el método seguido por Gil Vicente, que utiliza elementos de tipo tradicional para la composición de poesías cultas disfrazadas de populares. Tal método pasa por tres fases o grados:

1) Si aceptamos la persistencia de la poesía de tipo tradicional a lo largo del siglo XVI, época en que confluyen la corriente culta y la popular dentro de la cultura cortesana, habrá que llegar a la conclusión de que también persistiría, en el mismo período, una mentalidad popular. Así, en las poesías del Auto em pastoril castelhano, que giran en torno al ciclo navideño, el predominio de personajes tipificados, lenguaje convencional e imágenes familiares muestra todavía la dependencia del modelo establecido por Juan del Encina: el villancico, formado por el estribillo, núcleo generador del poema, y la glosa que lo comenta. Más tarde, el motivo navideño se seculariza en el Auto dos Quatro Tempos y en el Auto de la Sibila Cassandra, pero Gil Vicente no renuncia a transmitir los misterios de la teología mediante la canción tradicional, según vemos en la cantiga "Muy graciosa es la donzella", con un vocabulario y una sintaxis que no son los propios de la cultura cortesana. En esta primera fase, el poeta no hace más que ceñirse a la organización interna de su modelo[20].

2) Desde la serie de Las Barcas (1517-1519), con la que culmina la línea de la moralidad, hasta Dom Duardos (1522-1525), cuya novedad más importante radica en el nuevo estilo retórico e idealista del amor cortesano ("dulce rethorica y escogido estilo", según dice la carta-dedicatoria al rey Juan III), la lírica vicentina no ha sido ajena al predominio de la corriente profana sobre la religiosa y a un proceso de progresiva estilización. Al escribir la Farsa de Inês Pereira, diez años después del Auto de la Sibila Cassandra, Gil Vicente muestra ya un método más elaborado en el arte de disfrazar poesías cultas de elementos tradicionales. Es dentro del marco cortesano, dominado por el artificio, donde hay que buscar la presencia del estilo formulario como marca de oralidad. Así sucede con la canción "Mal ferida va la garça", cuya irregularidad y asimetría revelan la popularidad de un cantarcillo que había sido sometido a una continua experimentación tanto poética como musical. Lejos de ser ajena a la acción dramática, esa canción, estratégicamente situada después de un matrimonio que va a ser un completo desastre, lo que hace es anticipar el triunfo del amor sobre cualquier convención, pues la muerte del tiránico Bras da Mata, al huir de una batalla con los moros de África, hace posible la unión de la escarmentada Inés con el acomodado labrador Pero Marquez, a quien antes aquélla había despreciado. Con la muerte del tiránico escudero vuelve a ser posible el restablecimiento del orden social, reflejo de la armonía del mundo. Mediante el estribillo de la canción tradicional, con su mezcla de lirismo y sátira, lo que Gil Vicente quiere apoyar es la autoridad del orden social. En el fondo, la recurrencia del estribillo, rasgo definitorio de la poesía oral, apunta a una transformación de la palabra lírica en dramática[21].

3) La memorización oral, que permite al oyente ahorrar una gran cantidad de energía, se apoya en la repetición tanto de significados como de sonidos. Los mecanismos formularios, la forma circular, el intercambio del diálogo, el procedimiento paralelístico, están al servicio de la conservación del mensaje, variándolo tan sólo dentro de la unidad. El lenguaje oral, al ser manifestación de los estados

afectivos, no se reduce a la acción de la voz, sino que supone la acción de todo el cuerpo, haciendo posible un intercambio ficticio entre la intuición emotiva y su representación verbal. Debido a su potenciación expresiva, la canción de tipo tradicional asume un carácter instantáneo y tiende a la inmediatez, a la transparencia de aquello que desborda el campo de lo sensible. Con frecuencia se ha dicho que el cuadro realista y la comedia alegórica, los dos textos que componen el Auto da Lusitânia (1532), apenas guardan relación entre sí y, sin embargo, el triunfo del punto de vista defendido por la Madre en la cantiga paralelística ("Donde vindes, filha, / branca e colorida?") se va integrando, a lo largo del auto, en el culto matriarcal de la diosa Cibeles, que todavía persiste en la memoria oral popular, según revela el triunfo del amor entre Portugal y Lusitânia. Esta canción de amor, acompasada con fórmulas de transmisión oral, se configura así como ejemplo de lirismo connotativo, como posibilidad simbólica derivada de la interferencia entre lo que se pronuncia y lo que se oye. En su proximidad a la naturaleza, este lirismo referencial constituye un canto a la voz poética como función primaria de la poesía[22].

Gil Vicente vive en una sociedad que ya está organizada por la escritura, pero las canciones que inserta en sus obras dramáticas pertenecen a una tradición de cultura oral. Tanto en la recitación oral como en la escritura alfabética el discurso poético se presenta organizado como un todo, como una unidad de sentido y sonido. Privar a la poesía de su dimensión semántica, reduciéndola a simples fórmulas repetitivas, equivale a amputarla irremediablemente. La poesía no es un tránsito hacia el sentido, sino la unidad lingüística en la que el sentido toma cuerpo y se manifiesta. Dado que en la antigüedad clásica la poesía lírica era literalmente la que se cantaba acompañada de la lira, lo que se impone en el discurso poético es el verso como unidad métrica. Cuando se recita o se canta un poema, como sucede con el romancero tradicional y la poesía renacentista, se refuerza la materialidad del significante en detrimento del significado. El hecho de que los poetas románticos rechazasen el concepto clásico de la poesía como composición retórica revela que los poetas de los siglos XVI y XVII pensaban y componían retóricamente. Además, como la métrica y la retórica tenían profundas raíces orales, no se puede hablar de una oralidad pura desde el siglo XV, pues la cultura

cortesana mantiene una tensión dialéctica entre lenguajes hablados y textos escritos, siendo esta tensión la que genera la escritura de un nuevo texto poético en un juego constante de intertextualidad.

El Renacimiento fue un período de contacto entre lenguajes vernáculos y literatura clásica, primero en Italia y luego en los demás países europeos. En España y Portugal el estrecho contacto con la Edad Media vino a mantener vivo el impulso creador inicial de la canción primitiva. Esa es la razón por la que los versos del estribillo, al ser depositarios de la voz milenaria de la tradición, forman el núcleo del poema y lo mantienen vivo gracias a la recitación, la lectura en voz alta y el comentario en academias y tertulias literarias. En la Antigüedad era natural leer en voz alta, según nos recuerda Agustín en un célebre texto sobre Ambrosio, costumbre que se mantuvo hasta el arranque de la era moderna, en que la oralidad se sustituye por la lectura silenciosa. La poesía de los siglos XVI y XVII se escribe para ser leída en voz alta, lo cual afecta tanto a la recepción auditiva de los textos como a su transmisión. En el caso de las canciones vicentinas, la mayor parte cantadas y bailadas, la repetición de significantes preexistentes, al alterar la situación de lo anterior con cada nueva variación, se convierte en principio estructural de su actividad artística, tanto lírica como dramática. De esta manera, las variantes de la canción tradicional, que la hacen pervivir de versión en versión, se convierten en expresión de una nueva posibilidad creadora, en voz de la memoria colectiva[23].

El período que va desde la segunda mitad del siglo XV a la primera mitad del siglo XVI, marcado por una aguda conciencia de transitoriedad y al que pertenece el teatro de Gil Vicente, muestra la coexistencia de la oralidad y la cultura escrita. A veces la oralidad se transforma en literatura escrita, como sucede con los romances y refranes. Otras, el género culto se oraliza, según vemos en la composición de los libros de caballerías. Entre ambos extremos, se da una convergencia o simbiosis de oralidad y escritura, como ocurre en las canciones del teatro vicentino, que se presentan como expresiones solidarias de un solo discurso poético. A pesar de su carga literaria, estas canciones, concebidas ante todo para la audición y no para la lectura silenciosa, recogen y transforman una tradición trasmitida oralmente. De una mentalidad

conformada por el ritmo y por un pensamiento más narrado que expuesto surge el texto oral, cuya cohesión se funda en la recurrencia de elementos textuales. El estribillo del cantar tradicional (“Mal ferida va la garça / enamorada, / sola va, y gritos dava”), con el arcaísmo “Mal ferida”, la variación de tiempos verbales, de tipo popular (“sola va, y gritos dava”) y la repetición parcial del primer verso, parece denunciar el origen oral del poema. Y lo mismo sucede con el romance “Ai Valença, guai Valença” en el Auto da Lusitânia (1532), cuya redacción fragmentada y desconexa, llena de alteraciones y deturpaciones lingüisticas, constituye una clara marca de oralidad. Incluso las acotaciones escénicas, que insisten en la audición de las canciones, pues “ver cantar” por “oír cantar” es una fórmula muy frecuente en los autos vicentinos, revelan que música y poesía no tienen una significación independiente, sino que se integran en el texto dramático del que forman parte.

Las abundantes referencias a las formas cantables, la cantiga, el romance y el vilancete, a las formas coreográficas, las chacotas y folías, y a los instrumentos musicales, además de revelar toda una cultura musical, asimilada y ejecutada, ponen de relieve la unidad de música y poesía, la poesía cantada, que es patrimonio común de todos. El hecho de que el dramaturgo portugués se sienta atraído por los temas y formas de la tradición popular, prefiriendo la disimetría a la regularización, no hace más que confirmar que el artificio cortesano fue incapaz de eclipsar la espontaneidad de la canción anónima, cuya esencia íntima aparece inmutable a través de sus numerosas variantes. Porque, en la época de Gil Vicente, la poesía aún se escribe para ser leída en voz alta y esta percepción acústica, derivada en buena medida de su antigua condición oral, es la que permite el acceso al texto poético.

---

[12] Las sociedades orales son tradicionalistas, dedicadas a mantener lo aprendido a través de los siglos por los mayores. Se establece así una dialéctica entre la forma dinámica de la tradición, que opera siempre por eliminación, y el carácter subversivo del artista individual, que al enfrentarse con ella, la modifica e instaura una nueva manera de lectura. Sobre la dinámica de la oralidad, en donde entra de lleno la acústica, tengo en cuenta los estudios de

W.J.Ong, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; y de E.A.Havelock, La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente, Barcelona, Paidós, 1996.

[13] Sobre la presencia de la voz en la poesía de la Edad Media y de los Siglos de Oro, cuando los textos todavía se leían en voz alta y se repetían de memoria, sigo los estudios de M.Frenk, Entre la voz y el silencio, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; y de F.Bouza, Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los Siglos XVI y XVII, Salamanca, SEMYR, 1999. En cuanto a las tres modalidades señaladas, tengo en cuenta los artículos de T.Albadalejo, "Retórica y oralidad", en Oralia, Madrid, Arco / Libros, 1999, p.17 y ss.; A.Badía Margarit, "Dos tipos de lengua cara a cara", en Homenaje a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1960, Vol.I, pp.115-139; y J.L.Girón Alconchel, "Cohesión y oralidad. Épica y crónicas", en Revista de Poética Medieval, Universidad de Alcalá, 1997, Vol.I, pp.145-170.

[14] Para el texto y la interpretación del poema, sigo mi edición de la Lírica de Gil Vicente (Madrid, Cátedra, 1993, p.34). En cuanto al significado socio-político de esta cantiga en relación con el conjunto de la obra, que viene a ser una síntesis de ceremonia religiosa y estatal, véase el estudio preliminar de T.Hart a su edición del Teatro de Gil Vicente (Madrid, Taurus, 1983, p.24).

[15] Para esta combinación de saber erudito y visión natural, véase el ensayo de E.Asensio, "El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente", en Revista de Filología Española, XXXIII (1949), pp.350-375; reimpr., en Estudos portugueses, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp.79-101. Respecto al análisis de este poema de acuerdo con la tradición de la cantiga galaico-portuguesa, en la que pervive el arquetipo del locus amoenus, véase S.Reckert, "La lírica vicentina: estructura y estilo", en Gil Vicente: espíritu y letra, Madrid, Gredos, 1977, pp.147-149.

[16] Sobre la caza de amor, véase el estudio de M.Thiébaux, The Stag of Love. The chase in medieval literature, Cornell University Press, 1974. En esta misma línea, estan los ensayos de D.Alonso, "La caza de amor es de altanería", BRAE, XXVI (1947), pp.63-79; F.Ynduráin, "Dos ensayos de análisis", en Relección de Clásicos, Madrid, Prensa

Española, 1969, pp.257-279; y mi ensayo, “La caza de amor en Gil Vicente”, en mi estudio, Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.75-86. En cuanto al análisis de este villancico, véase el ensayo de R.Senabre, “Un villancico de Gil Vicente”, en Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, FUE, 1986, Vol.II, pp.623-631.

[17] Para el establecimiento del texto crítico, véase D.Alonso, “Poesías de Gil Vicente”, publicado originalmente en la revista Cruz y Raya, 10 (1934), pp.115-156. Recogido ahora en Obras completas, II, Madrid, Gredos, 1973, p.462. Es también importante el artículo de R.Lapesa, “El mundo de la antigua lírica popular hispánica”, amplia reseña sobre el trabajo de M.Frenk, Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Madrid, Castalia, 1987), en el que hace un breve análisis de la canción citada dentro de la caza de altanería (revista Saber / Leer, núm.19, noviembre 1988, pp.4-5). Dicho artículo aparece recogido en su estudio, De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios, Madrid, Gredos, 1997, pp.110-121.

[18] El romance aparece recogido en mi edición de la Tragicomedia de Don Duardos (Salamanca, Colegio de España, 1996, pp.190-191). Para su análisis, he tenido en cuenta, los estudios de C.Michaëlis de Vasconcelos, Romances Velhos em Portugal (Coimbra, Inprensa da Universidade, 1934, pp.117-134); R.Menéndez Pidal, Romancero hispánico (Madrid, Espasa Calpe, 1953, 2 vols.); y P.Bénichou, Creación poética en el romancero tradicional (Madrid, Gredos, 1968). Sobre el romance, remito a los ensayos de M. da Costa Fontes, “Don Duardos in the Portuguese Oral Tradition”, Romance Philology, XXX, 1977, pp.589-608; y M.Calderón, “La transmisión del romance de Férida y Don Duardos”, Íncipit, Vol.XI, 1991, pp.107-125.

[19] La frase “branca e colorida” viene del provenzal y pertenece al vocabulario amoroso. Guillaume de Machaut escribe un rondeau a su dama en el que la llama “Blanche com lys, plus que rose vermeille” y Pay Soarez de Taveirós, en una cantiga de 1189, llama a la amante del rey Sancho I “Mia senhor branca e vermelha”. Para la transmisión textual de la frase hecha dentro de la poesía popular, véase C.Bowra, “Paralelo entre cantares gregos e portugueses”, en Da poesia medieval portuguesa, Lisboa, Revista Occidente, 1985,

pp.66-67. En cuanto a la comparación de esta cantiga con la de Pero Meogo, véase mi ensayo, “El cancionero de Pero Meogo: poética y tradición”, Revista de Poética Medieval, 3 (1999), pp.85-106. Recogido ahora en mi estudio, De las jarchas a Gil Vicente, Universidad de León, 2001, pp.25-41.

[20] Hace ya bastantes años que E.Asensio nos advirtió del riesgo de dejarnos engañar por la “pátina folclórica” de la lírica vicentina, ya que Gil Vicente “remedaba, pulía e inventaba libremente” (Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, Gredos, 1957, p.216). Sobre el empleo sistemático de “significantes preexistentes”, véase la ponencia de S.Reckert, “Gil Terrón lletrudo está”, en Lyra Mínima Oral. Los Géneros Breves de la Literatura Tradicional, Universidad de Alcalá, 2001, pp.3-16.

[21] 10 Sobre el papel de la expresión formulística en la composición de la poesía oral, véanse los estudios de A.Lord, The Singer of Tales (Cambridge-Harvard University Press, 1960); y J.M.Foley, The Singer of Tales in Performance (Bloomington, Indiana University Press, 1995). En ambos estudios se ofrece una poética de la oralidad, basada en la relación entre la experiencia individual y el conocimiento mediatizado por la tradición.

[22] Para el concepto de performance, que de una comunicación oral hace un objeto poético, véase el estudio de P.Zumthor, Introducción a la poesía oral (Madrid, Taurus, 1983, p.84). En cuanto al lirismo connotativo, cuya función referencial remite siempre a significados de segundo orden, véase el exhaustivo estudio de J.A. Cardoso Bernardes, Sátira e lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente (Coimbra, Universidade, 1996, pp.387-391).

[23] Frente a la scriptura tradicional de la crítica literaria, durante los últimos años se ha venido insistiendo en la conciencia poética creadora de la poesía oral. En este sentido, pueden citarse los ensayos de E.Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en D.R.Olson y N.Torrance (comps.), en Cultura escrita y oralidad, Barcelona, Gedisa, 1995, pp.25-46; A.Sánchez Romeralo, “Presencia de la voz en la poesía oral”, en El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp.11-24; y P.Bénichou, “Problemas del estilo oral”, en Actas del Congreso Romancero-

Cancionero. UCLA 1984, Madrid, I, 1990, pp.47-58.

III

Formas del discurso vicentino

En la historia de la cultura son siempre más importantes las continuidades que las rupturas. Uno de esos períodos bisagra es el siglo XV, momento otoñal de metamorfosis en el que se elaboran los fermentos de la futura primavera. Tal vez aquello que mejor lo define, dentro de la unidad cristiana entonces vigente, sea el descubrimiento de la persona, o más concretamente, la relación singular entre la persona y el grupo, que se construye en el nivel de la afectividad y se expresa a través de una serie de imágenes sensoriales, llenas de tensiones y contrastes, cuya diversidad está destinada a poner de relieve el espíritu vital que las anima. Esta unidad en lo diverso, que es uno de los principios básicos del arte medieval, rige también la escritura de Gil Vicente, elaborada para mantener el equilibrio de repetición e innovación[24].

Si la diversidad cultural va en contra de la homogeneidad histórica, lo mismo sucede a nivel lingüístico, donde el discurso dramático de Gil Vicente, experimental y polimórfico, no puede ser reducido fácilmente a una fórmula única. Sin dejar de tener en cuenta sus formas actualizadas, que responden a una tradición determinada, como sucede con los textos religiosos, jurídicos y científicos, debemos fijarnos en los procedimientos internos del discurso dramático, sometidos al diseño de un ahorro económico y aceptados por el espectador, en la experiencia inmediata de la escenificación, en virtud de un principio de coherencia o sistematicidad. Los mecanismos lingüísticos del discurso denuncian por sí mismos el grado de resistencia por parte de quien los utiliza y dentro de la mediación entre dramaturgo y espectador, que no es más que un juego o pacto tácito, hay que fijarse en la soberanía del significante, en una línea expresiva que domina sobre las demás hasta desplazarlas y se convierte en eje portador de sustancia. En este sentido, nadie puede olvidar que el propio Gil Vicente clasificó sus obras en tres categorías, “moralidades, farsas e comédias”, y que dentro de las primeras, menos complejas que las francesas, lo que

domina es el uso de la alegoría, concebida como desdoblamiento de dos mundos, el natural y el sobrenatural, y destinada a establecer una relación entre lo sagrado y lo profano. Dado que la alegoría supone el dominio del contenido doctrinal sobre la acción y la imagen, restringiendo bastante su objetivo didáctico la libertad del dramaturgo, nos movemos dentro de un proceso dialéctico, que va de lo diabólico a lo angélico y cuyo núcleo reside en la combinación de ideas abstractas e imágenes cósmicas.

En el fondo, el hábito alegórico de ver el mundo, basado en el subterfugio, que se remonta a los tiempos anteriores a Platón y que dentro de la cultura medieval comienza con la Consolación de la filosofía de Boecio, donde la abstracción personificada de la Filosofía conversa con el autor, que escucha y plantea preguntas, y alcanza su apogeo en el primer Roman de la Rose, el de Guillaume de Lorris, que se presenta como una obra de iniciación, como un arte ideal que progresa desde el deseo de posesión hasta el abandono, y más tarde en la Divina Comedia, cuya agilidad para moverse en las alturas de una teología inaccesible revela, por parte de Dante, un deseo de penetrar en el más allá, donde lo concreto se ordena mágicamente hacia lo eterno, según los modelos antiguos de las metamorfosis, tales obras nos hacen ver que el discurso alegórico se presenta como una forma poética, es decir, creadora, en la que se integran la intención, la acción simbólica y la moraleja, resultando de tal integridad una expresión de carácter ambivalente, cuya ambigüedad, nacida del enigma, del habla encubierta y oscura, se convierte en un mecanismo intermedio de transición dogmática entre dos mundos, el de la condena y el de la salvación, como se puede ver en las Confesiones de San Agustín (Libro V, cap.XIV; y libro VI, cap.IV) y, siguiendo sus pasos, en el Auto da Alma (1518), de Gil Vicente, obra dramática llena de símbolos, en donde el alma, dudando entre el Diablo y el Ángel, opta libremente por la vía del sacrificio, adorando el crucifijo, siendo reconfortada por la Iglesia gracias a los méritos de la pasión de Cristo y jugándose su destino ante el espectador.

Se ha subrayado, por parte de la crítica, que A Geração Humana y el Auto da Alma son variaciones gemelas de la vida como peregrinación y de la Iglesia como posada, lo cual hace que en la segunda el tópico del locum refrigerii, de tanta aceptación en la

Edad Media, ocupe un primer plano. En esta pieza dramática, que pertenece a la misma serie de las Barcas, más importante que la confrontación entre los dos órdenes, representados por el Ángel y el Diablo, lo es el proceso de sustitución que se produce en el auto, propio de la interpretación alegórica, mediante el cual la ansiedad del Alma por identificarse con la Virgen, intercesora entre Dios y los hombres, es el que asegura el paso de un mundo a otro, según vemos en esta breve alusión de la "Oração para Santo Agostinho":

Oh, fermosa face bela,

Oh, resplandor divinal,

que sentistes,

quando a cruz se pôs à vela,

e, posto nela,

o filho celestial

que paristes!

Dentro del culto mariano que atraviesa la Edad Media, difundido por Bernardo de Claraval, el papel mediador de María sirve aquí para integrar lo humano en lo teológico. A través de un sutil rito de paso, donde se produce la sustitución de la nave del Estado por la posada de la Iglesia, la encarnación de María se presenta como arquetipo de salvación. La asociación de la cruz con la vela ("quando a cruz se pôs à vela"), sirve para poner en evidencia el equilibrio entre la abstracción y la realidad, entre lo simbólico y lo teológico. La función de huésped que desempeña la Iglesia en el camino de salvación, aludida ya en el argumento inicial ("Esta estalajeira das almas é a madre Santa Igreja"), y reforzada por la parábola del Buen Samaritano, incluida en la Vita Christi de Ludolfo de Saxe, sirve para hacer del viaje alegórico una representación dramática de la vida humana. Al ser la escenificación una fictio personae, la alegoría no se limita a un simple recurso retórico,

mediante el cual se pasa de un sentido literal a un sentido figurado, que es el que se desea transmitir, sino que además se produce una inversio o intercambio entre lo inmediato que se dice y lo latente que se sugiere, siendo tal intercambio, inventado por la imaginación creadora del dramaturgo, el que hace posible que lo irreal, el mundo construido dramáticamente, resulte creíble para el espectador. En la medida en que Gil Vicente organiza el auto como representación, entendida como creación artística de una nueva realidad, la autonomía del discurso alegórico consiste en parecer verdadero, aunque no lo sea, en crear una ilusión de realidad, mediante el cual lo real, el paso del Alma por la vida, adquiere una dimensión teológica, como ocurrirá más tarde en los autos sacramentales. De este modo, lo que hace el discurso alegórico, tal como aquí lo emplea Gil Vicente, es buscar un orden posible de creación, reuniendo las significaciones dispersas e integrándolas en una nueva forma de ver el mundo. La alegoría cumple así una función sincrética de reconocimiento, no de simple imitación, de espacio abierto para la intermediación[25].

La sátira ha sido siempre necesaria para vivir con dignidad. Un país sin sátira es un país aletargado, sin nervio, y la definición de Juvenal ("Difficile est saturam non scribere, nam quis iniquae / tam patines urbis"), que apunta a un equilibrio de los desajustes sociales, podría ser válida en cualquier tiempo. El significado de satura como miscelánea fue establecida por los poetas romanos en una doble convención de fondo y forma, de propósito moral y técnica literaria. Durante este amplio período fueron pocos los escritores que lograron integrar ambos componentes, la actitud y la forma, y uno de ellos fue Gil Vicente, que no pierde ocasión para la crítica y utiliza la sátira como elemento transgresor de los valores establecidos. Si el acto mismo de escribir, en su experiencia extrema, es un acto transgresivo, el lenguaje de la locura, debido a su carácter subversivo, apunta a un vacío de sentido, donde la palabra no encuentra obstáculos para ser dicha. En su desnudez, se abre una ausencia constitutiva, un movimiento de ilimitación llevado a su término, donde el habla analítica, siempre excesiva, no cuenta y lo que se pone a prueba es el juego de las posibilidades.

El lenguaje de la locura, que se presenta al margen de reglas y convenciones, forma parte de todo ese "mundo al revés", propio de

la “contra-cultura” popular, según la certera expresión de Mikhail Bakhtine, y cubre una amplia gama en el teatro vicentino, que va desde la parodia carnavalesca del Sermão à Rainha Dona Lianor, en donde el autor, dirigiéndose a hipotéticos detractores, declara: “A estos respondo que me den licencia/ aquesta vez sola, ser loco por hoy”, hasta el testamento burlesco del Pranto de Maria Parda, pasando por el personaje de Joane de la Barca do Inferno, que halla su continuación en la imagen invertida de la Nau de Amores, llena de locos enamorados y en donde el “parvo”, el loco arquetípico, es en realidad el cuerdo. La figura del loco es la representación de un mundo primordial, anterior al orden y al derecho, de un tiempo edénico, que, al formar parte de la naturaleza y no de la historia, se inscribe en el ámbito de lo sagrado. A este dominio de lo sagrado, concebido como lo no revelado aún, pertenece la tradición de la Stultifera navis mortalium, en la línea de Luciano, inspirada en el ciclo mitológico de los Argonautas y de la que se hacen eco Sebastian Brant en su poema Narrenschiff, compuesto en 1492, el óleo de Jerónimo Bosco La nave de los locos, pintado en los últimos años del siglo XV, y algunas piezas dramáticas de Gil Vicente, sobre todo las farsas, donde el testimonio social resulta más intenso y se echa de menos la falta de totalidad. Ciertamente, la sátira se relaciona con otras formas del lenguaje cómico, como la parodia y la ironía, pero es en la farsa donde cumple mejor su función: corregir por medio del ridículo, buscar una respuesta más que una pregunta y servirse de la máscara como forma de revelar lo oculto. Más que como designación genérica Gil Vicente utiliza la sátira como visión del mundo, sin alarde de explosión verbal, típica del Barroco, y su discurso satírico utiliza una oposición binaria: la nostalgia del orden que el texto recrea es la antítesis del desorden de una sociedad en descomposición, contraste que se mueve en los límites de una lucha entre libertad y censura.

La mirada de Gil Vicente es aguda e implacable sobre la sociedad de su tiempo, pero le interesa tanto inventar un tipo como promover una denuncia. Y aunque la autonomía estética de la sátira se haya desarrollado en los tiempos modernos, no por ello el grado de ficción debe quedar al margen de su construcción lingüística. En el caso del dramaturgo portugués, la modalidad satírica tiene una actualidad perenne cuando, jugando con lo implícito, denuncia la falsa apariencia, cuando recurre a la figura del loco para

desenmascarar la creencia de que lo real es lo racional. Así, deformando los hechos, afirmando la vida por encima de la idea, busca despertar conciencias, por eso el discurso satírico está siempre del lado de lo abierto, de la potencialidad de lo oculto o no cerrado. Si en la Barca do Inferno la ignorancia, el no ser nadie o quizás alguien ("Samica alguem"), es lo que permite a Joane alcanzar la salvación, según expresa el ángel barquero ("Tu passarás se quiseres, / porque em todos teus fazeres / por malicia nom erraste. / Tua simpreza t'abaste / para gozar dos prazeres"), en la Nau de Amores, que también debe ser leída en clave satírica, la figura del frade doudo, que "d'amores enloqueció", según dice el Paje, se vale de la canción para expresar la nostalgia de la unidad perdida:

"Caravela de Lisboa

"vai por porros a Castela:

"vento bueno nos há-de levar.

"Quem fose o capitão dela!"

El viaje a la "Insula de la Ventura", que el príncipe de Normandía pretende realizar, es una forma de viaje al Paraíso, según revela el tópico del imram en la tradición céltica irlandesa, de alejarse de la fiebre de la conquista ultramarina, cuya corrupción había alcanzado a toda la corte, y volver a la simplicidad de los primeros tiempos ("Não havia em Portugal / nos tempos mais ancianos / tantas maneiras de enganos, / nem tantos males dum mal", confiesa el escudero travestido de viuda en la Floresta de Enganos). En el fondo, el deseo de embarcarse que expresa el fraile ("Que fermosa caravela! / Quem fosse o capitão dela!"), reforzado por el estribillo de la cantiga ("Vento bueno nos ha-de levar. / Garrido he o vendaval"), que aparece en O Triunfo do Inverno, en donde el viento como símbolo amoroso favorece el viaje, no hace más que subrayar la nostalgia por un orden perdido. Y lo que hace el discurso satírico, mediante el desenmascaramiento y la estilización,

es romper los límites de lo establecido y volver al caos originario, buscar el equilibrio a través de la risa. De esta manera, el lenguaje de la locura, en la medida en que aparece como desmitificación del lenguaje normal, rechaza la domesticación y actúa desde la radicalidad para ser algo diferente. Es creativo en cuanto nos hace vivir en cualquier otro mundo imaginable, en cuanto nos desplaza desde lo histórico, congelado y fijo, a un estado de inocencia[26].

En la IV de sus Notas Vicentinas (1922), refiriéndose a las dotes plásticas y musicales de Gil Vicente, la ilustre romanista Carolina Michaëlis de Vasconcelos habla de "o ímpeto lírico que o distingue", y más adelante, concreta este impulso en su comunicación íntima con el pueblo y en su entusiasmo por la naturaleza. Ambas cualidades son propias de los artistas que vivieron en el "otoño de la Edad Media", formados en la tradición medieval y a la vez abiertos a los nuevos tiempos renacentistas. Y como señalaría más tarde T.S.Eliot en su célebre ensayo "La tradición y el talento individual", cualquier escritor empieza a formarse en una relación dialéctica con la tradición a la que pertenece, a la que modifica y es modificado por ella. Si tenemos en cuenta que lo poético en Gil Vicente sirve para realizar lo dramático, no para estorbarlo, y viene reclamado por la acción misma, lo que hace que el espectador perciba en todo momento la intensidad de una situación dramática poéticamente realizada, habría que estudiar en el teatro vicentino hasta qué punto lo más intensamente poético expresa también lo más intensamente dramático. Partiendo del hecho de que en la escritura de Gil Vicente poesía y drama se confunden, lo cual era bastante frecuente en la tradición medieval, que hereda de la época clásica una falta de precisión en la delimitación del género lírico, debemos fijarnos en el valor de lo personalmente logrado, en un discurso artístico donde la expresión dramática es inseparable de la expresión poética y lo que hace ésta es dotar al lenguaje dramático de intensidad y precisión. Y el dramaturgo portugués, instalado creadoramente en la tradición, cuya forma dinámica opera siempre por reducción, eliminando lo anecdótico y destacando lo esencial, se hace eco en varias de sus obras del tópico del locus amoenus, lugar del tiempo edénico, estado de inocencia natural donde la acción no transcurre y cuya característica más importante sería la contemplación. A ese lugar de la memoria, imagen del hombre no escindido, remite el

Auto dos Quatro tempos, todo él animado de una renovación cósmica, donde Gil Vicente, siguiendo al trovador Joan Zorro, construye una cantiga amorosa, que evoca un pasado feliz, de carácter ritual, y donde la armonía de música y poesía es la que desencadena la acción del auto. Doy a continuación las dos cantigas:

▪

Joan Zorro	Gil Vicente
Pela ribeyra do rio cantando ia la dona-virgo d'amor: "Venham nas barcas polo rio. a sabor". Pela ribeyra do alto cantando ia la dona d'algo d'amor: "venham nas barcas polo rio a sabor"	En la huerta nasce la rosa: quiérome yr allá por mirar al ruiseñor cómo cantavá. Por las riberas del río limones coge la virgo: quiérome yr allá cómo cantavá.
	Limones cogía la virgo Limones cogía la virgo para dar al su amigo: quiérome yr allá para ver al ruiseñor cómo cantavá. Para dar al su amigo en un sombrero de sirgo: quiérome yr allá para ver al ruiseñor cómo cantavá.

La invención artística siempre es singular, aunque esa singularidad sólo puede ser expresada mediante un proceso de ajuste de lo individual con la tradición. Gil Vicente conocía sin duda la cantiga de Joan Zorro, de la que toma la forma tradicional del primer verso ("Por las riberas del río"); las formas fijas de la cantiga paralelística, según se advierte en la leve variación de "por mirar" en "para ver"; el tópico de "la huerta" o el jardín como recinto sagrado; la virginidad de la joven enamorada ("la virgo"), pero añade otros elementos nuevos, tales como el deseo del hablante de entrar en ese lugar primaveral ("quiérome yr allá"); la mezcla de tiempos verbales ("coge" y "cogía"), cuya indistinción entre el presente y el pasado nos da una sensación de tiempo detenido; y la equivalencia de símbolos amorosos ("la rosa", "los limones" y "un sombrero de sirgo"), a los que hay que añadir el símbolo del "ruiseñor", que aparece cerrando cada una de las estrofas y cuya reiteración sirve para intensificar todo ese ciclo de renovación cósmica en que el auto transcurre. A través de su simpatía con la naturaleza, el dramaturgo va ensamblando un conjunto articulado, lleno de resonancias y correspondencias simbólicas, un mundo ideal, hecho posible y creíble por la música, en el que el espíritu pueda expandirse con libertad. Aunque esta pieza dramática presenta todavía rasgos y caracteres alegóricos, como se ve por los cantos del "Benedicite" y el "Laudate Dominum de coelis", que eran recitados en las mañanas de Navidad, hay ya la construcción de un mundo nuevo y original, de un fondo latente de misterio, susceptible de ser descubierto y descifrado por la poesía dramática. En

realidad, la combinación de poesía y drama, de lenguaje alusivo y de lenguaje referencial, no hace más que subrayar la acción transformadora del lenguaje artístico, a través de un proceso dinámico, que le es propio y específico. Cuando escuchamos las canciones de las cuatro estaciones, en las que se da una alternancia entre canto y habla, surge una invitación, por parte de la imaginación creadora, órgano del anima mundi, a transitar hacia la visión mágica de un mundo originario, ese recinto sagrado del hortus conclusus, sin perder contacto con el mundo de la realidad ordinaria, que es el mundo en que debe moverse el teatro. Así pues, la aspiración de la poesía dramática consiste en transformar la naturaleza en cosmos, en orden ideal, mediante la configuración simbólica. Y eso es lo que ha querido ofrecernos Gil Vicente con esta pieza: una concepción mágica del mundo

[27].

A partir del siglo XII empieza a darse la transformación del feudalismo, asentado en el grupo doméstico, donde los papeles se dividen jerárquicamente entre el señor y su esposa, en la cultura cortesana, donde el individuo, hombre y mujer, se separa del grupo, la moral vasallática deja paso a la educación de la mesura y el amor se convierte en una actividad lúdica. En efecto, considerado el amor cortés como un torneo o justa entre el joven y la dama, en el que el villano queda excluido del juego, se presenta como una prueba que el caballero debe superar y en la que se exaltan los valores aristocráticos del valor y la lealtad. Toda esta cultura refinada, sometida a un creciente proceso de estilización, es la que domina en las Cortes de don Manuel I y don Juan III, en las que Gil Vicente aparece como director de espectáculos a partir de 1521 y donde se advierte un cambio de estilo, de lo religioso a lo profano, según

vemos en la Carta-prólogo al rey Juan III. Para ellas escribe Gil Vicente una serie de obras, como la Comédia de Rubena, el Dom Duardos y el Amadis de Gaula, donde la caballería converge con la cortesía y cuya organización dramática, más extensa y elaborada, depende casi por entero del artificio de la mentalidad cortesana. De acuerdo con el ambiente aristocrático y galante de la Corte portuguesa, se observa en ellas un discurso diferente, que presenta como rasgos más significativos: el origen noble de los protagonistas, la continuidad de la acción dramática por medio de la evocación de lugares múltiples y el uso del diálogo al servicio de la caracterización sicológica. Tales rasgos son visibles en Dom Duardos y Amadis de Gaula, piezas compuestas para un público cortesano que estaba familiarizado con la lectura de los libros de caballerías y el romancero cantado. Sin embargo, como casi siempre sucede, Gil Vicente no se limita a seguir las convenciones del género caballeresco, tales como el origen misterioso del protagonista, su constante lucha por conseguir el amor de la dama y el desenlace feliz, sino que las maneja libremente en función de la necesidad dramática. Y si, para el caso del Amadis de Gaula, el dramaturgo portugués supo elegir la parte más dramática de la novela, aquella que se centra en la disputa de Oriana con el caballero a causa de la supuesta infidelidad de éste, para el Dom Duardos escogió la parte más lírica de la narración caballeresca, la profunda inquietud de la pasión amorosa, que no hace más que ir en aumento desde el instante en que Flérida consiguió separar a Primaleón y a Don Duardos del singular combate que habían emprendido por causa de Gridonia. De la comparación del romance final con el resto de la comedia, de la que aquél es cifra o compendio, se desprende algo esencial: Gil Vicente ha sabido prescindir de innumerables aventuras secundarias para concentrarse en la expresión del amor como destino ineludible. El romance dice así:

En el mes era de Abril,
cuando lirios y rosas
en la noche más serena
cuando la hermosa infanta
en la huerta de su padre
“Quedáos adiós, mis flores,
de mayo antes un día,
muestran más su alegría,
que el cielo hacer podía,
Flérida ya se partía,
a los árboles decía:
mi gloria que ser solía,

voyme a tierras extranjeras,
Si mi padre me buscare,
digan que amor me lleva,
tal tema tomó comigo
¡Triste, no sé a dó vo,
Allí habló don Duardos:
que en los reinos de Inglaterra
y más hermosos jardines,
Ternéis trecientas doncellas
de plata son los palacios
de esmeraldas y jacintos,
con letreros esmaltados
cuentan los vivos dolores
cuando con Primaleón
señora, vos me matastes,
Sus lágrimas consolaba
Fuéronse a las galeras
cincuenta eran por cuenta,
Al son de sus dulces remos
en brazos de don Duardos,
Sepan cuantos son nacidos
que contra la muerte y amor
pues ventura allá me guía.
que grande bien me quería,
que no fue la culpa mía;
que me venció su profía.
ni nadie me lo decía!
“No lloréis, mi alegría,
más claras agoas había
y vuesos, señora mía.
de alta genelosía,
para vuesa señoría,
de oro fino de Turquía,
que cuentan la vida mía;
que me distes aquel día
fuertemente combatía:
que yo a él no lo temía.”
Flérida que esto oía.
que Don Duardos tenía;
todas van en compañía.
la princesa se adormía
que bien le pertenecía.
aquesta sentencia mía:
nadie no tiene valía.

La evolución hacia la madurez es un ejercicio arduo y difícil, en que el escritor va prescindiendo de lo superfluo hasta dar lo mejor de sí mismo. Esto lo consigue Gil Vicente con Dom Duardos, al convertir la materia caballeresca en sustancia dramática, dentro de un ambiente cortesano en donde el público se sentía fascinado por la lectura de los libros de caballerías, que en la época de expansión imperial cumplen una función propagandística, y hacer del tópico virgiliano Omnia vincit amor un objeto representable, una expresión de la propia voz. Porque si en algo puso énfasis el dramaturgo portugués fue en subrayar la tensión entre la lucha de Don Duardos y la resistencia de Flérida, la alteridad de un sentimiento que permanece invicto ante cualquier intento de doblegarlo. Si este romance final contribuye al mensaje global de la obra, ya de por sí sintética, es porque en la imbricación de lírica y drama halló Gil Vicente la mejor forma de construir un discurso propio, que va más allá de las normas culturales, según las cuales el proceso amoroso está marcado por tres momentos, la separación, el reconocimiento y la unión, de afirmar su singularidad en la particularidad verbal de la obra dramática, entendida ésta como acontecimiento, como disposición única en la que los elementos afectivos dominan sobre los lógicos. En este sentido, los rasgos lingüísticos más destacados en el romance, como la presencia de vocativos (“mis flores”, “mi alegría”) y de exclamaciones (“¡Triste, no sé a dó vo, / ni nadie me lo decía!”), que actúan a modo de marcas subjetivas; el uso de deícticos (“vuesos”, “aquesta”), que sirven para particularizar la expresión; el cambio en los tiempos verbales con la presencia del imperfecto de cortesía (“mi gloria que ser solía”, “que bien le pertenecía”), que rodea la acción verbal de evocación nostálgica; la alternancia entre el monólogo de la infanta y el diálogo del príncipe, que llena el romance de dramatismo; y el marco simbólico de la huerta (“en la huerta de su padre”), idealmente propicio al amor, sirven todos ellos para poner de relieve la certeza respecto a una intuición inicial: el mensaje de que el amor no conoce fronteras. El carácter único de este poema surge de la coherencia entre la invención, basada en la recreación de los materiales suministrados por la tradición oral, y la activación de esos materiales tanto en la audición como la lectura, pues el romance se transmite a través de varios pliegos sueltos. Su carácter

de acontecimiento, de experiencia única, radica en la capacidad de Gil Vicente para revitalizar el lenguaje poético, alejándose de las convenciones del amor cortés y ofreciendo una visión natural del amor, tan contraria al artificio de la vida cortesana[28].

Quien esté un poco familiarizado con el simbolismo de la canción popular, donde el lenguaje arcaico va unido a los ritos mágicos, debe reconocer que Gil Vicente intuyó bien los símbolos fundamentales. En su voluntad de abismarse en lo otro, la sociedad medieval muestra una doble preocupación: por un lado, tiene un sentido muy vivo del cuerpo, lo cual se refleja en el uso de imágenes sensoriales; por otro, aspira a la vida sublime por medio del amor. Y aunque la actitud del mundo medieval hacia la mujer fue predominantemente misógina, basada en la imagen estereotipada de la debilidad femenina (infirmitas sexus), es a partir del último tercio del siglo XII cuando esta concepción empieza a modificarse, sobre todo con la difusión del amor cortés, que marca un punto de inflexión, de no retorno a las antiguas estructuras de parentesco, pues al situarse fuera del núcleo conyugal, se convierte en un juego de libertad, donde la señora (domina) trata de ocupar el lugar del señor (dominus) y su belleza actúa como señuelo o reclamo de los amantes jóvenes. Este amor refinado, específicamente masculino, reservado a los varones solteros, requiere fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo, cualidades que la nueva caballería, grupo cerrado y excluyente, hace suyas frente al racionalismo de la moral burguesa. Pertenecer al círculo cortesano constituye de por sí un aprendizaje, una escuela educativa, en la que se llega a ser cortés no por nacimiento y rango, sino por formación y carácter, lo cual exige respetar unos códigos, morales y políticos, y preservar su enigma, pues cuando todo se muestra no hay nada que cause el deseo. En la cultura cortesana, el amor se da sustrayéndose como goce y mostrándose como lenguaje mismo de la otredad. La palabra poética habla en forma oblicua, dejando un resto enigmático, lleno de claroscuros, que el lector tiene que descifrar e interpretar.

Frente a las llamadas “religiones de la salvación o de la redención”, fuertemente condicionadas por una estructura patriarcal, se alzan los fondos primarios de las “religiones del origen”, conocidas también como “religiones de la maternidad o la naturaleza”, que

aparecen fundamentalmente orientadas a la creación y a la generación. En ellas hunden sus oscuras raíces las jarchas, las cantigas de amigo y los villancicos, las tres grandes ramas del tronco común de la lírica medieval en la península ibérica, donde la mujer es la que se queda lamentando la ausencia de su amante, según dice el estribillo en la célebre cantiga de Meendinho ("Eu atendendo meu amigo"), y la que da forma a esa ausencia, quien elabora su ficción mediante el sueño, representación del deseo incumplido, que libera los desvíos de la memoria e impide que el amor caiga en el olvido. De esta supervivencia del deseo que se estrella contra la necesidad, núcleo del sentimiento amoroso, nos habla esta cantiga:

Vanse mis amores, madre,

luengas tierras van morar,

yo no los puedo olvidar.

¿Quién me los hará tornar,

quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,

que me dio en el corazón,

que se iban los mis amores

a las islas de la mar,

yo no los puedo olvidar.

¿Quién me los hará tornar,

quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,

que me dio en el corazón,

que se iban los mis amores

a las tierras d'Aragón:

allí se van a morar,

yo no los puedo olvidar.

¿Quién me los hará tornar,

quién me los hará tornar?

Todo el poema transcurre en un clima de incertidumbre, tanto por parte del sujeto (hablante femenino presente) como del objeto (oyente masculino ausente), y no hay que olvidar que la poesía y la duda se necesitan mutuamente, pues gracias a la duda la poesía se dramatiza y purifica de la falsedad retórica, volviendo hacia un origen desconocido. En este sentido, no podemos pasar por alto el hecho de que el Auto da Lusitânia (1532), compuesto en la etapa final del dramaturgo portugués, debe mucho al antiguo culto de la diosa Cibeles, de carácter marcadamente matriarcal, traído por los soldados y mercaderes romanos a la península ibérica durante la época de la invasión. Vinculado a los ritos de iniciación e instalado en la memoria oral popular, su fondo arcaico es utilizado por Gil Vicente para volver a los orígenes de Portugal en un período de crisis extrema. De ahí que la entrada del mes de mayo en escena, mensajero del Sol y la Primavera, sea garantía de fecundidad y de amor, según revela la canción "Este he Maio, o Maio he este", y que el poema, con su carácter inacabado y abierto, fomenta, desde su anónima desnudez, un trasvase entre distintas lenguas. En efecto, el hueso del poema, el núcleo de su intensidad, aparece ya en el tópico formulístico del primer verso ("Vanse mis amores, madre"), que arrastran oscuras resonancias, entre ellas las de la jarcha atribuida a Yehuda ha-Levi, que comienza ("Vaise meu corachón de mib"), donde se expresa la angustia de la joven mediante la pregunta, y se

prolonga en el lenguaje alusivo del poema, lleno de sugerencias, donde la invocación del vocativo ritual ("madre"); la irrealidad señalada por la forma verbal del imperfecto de subjuntivo ("soñara"); los efectos melódicos de la repetición ("yo no los puedo olvidar") y el paralelismo ("¿Quién me los hará tornar, / quién me los hará tornar?"); y el simbolismo del "corazón" y del "sueño", identificados emocionalmente, a los que hay que añadir la soledad de las "islas del mar", en las que resuenan las "ínsulas extrañas" del Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, sirven todos ellos para expresar la doble naturaleza o movimiento del amor: de pérdida y reconocimiento. Es como pasar de lo indefinido ("luengas tierras van morar") a lo definido ("a las tierras d'Aragón"), siendo ese movimiento de ida y vuelta, de pérdida y recuperación, lo que contribuye a su duración y credibilidad. Porque las marcas contextuales de esta canción puesta en boca de mujer, que funcionan a un doble nivel de tópicos y de símbolos, tienden a organizar el discurso amoroso desde la nostalgia, según revela la insistente pregunta del estribillo, desde la lejanía y el deseo insatisfecho, provocados por la ausencia. Angustia de la palabra e imposibilidad del retorno se conjugan en la escritura del poema, única experiencia realmente válida, donde la voz de la lírica tradicional, que tiene una gran carga de misterio, busca expresarse y la incertidumbre se convierte en hallazgo[29].

La singularidad del lenguaje poético reside en el acontecimiento de su particularidad verbal, que a su vez es inseparable de las nociones de invención y alteridad. Porque el que escribe un poema, sea en la época medieval o en la actualidad, organiza su discurso de acuerdo con unas normas transmitidas por la tradición y al mismo tiempo ese yo que escribe sólo existe relacionado con un tú que escucha o lee, lo cual convierte a la experiencia estética en una forma de reconciliación. Lo que se plasma en el discurso es la palabra del Otro, "la palabra ajena", resistente a las normas de las ideologías y articulada en torno a los problemas de la reciprocidad, la comunicación, el reconocimiento. Pero se debe precisar aún más. De las distintas formas del discurso vicentino, el alegórico basado en la sustitución, el satírico en la transgresión, el lírico en la alusión, el caballeresco en el juego y el amoroso en el reconocimiento, aquel que permite un pacto simbólico con el otro es el lírico, pues sugiere sin explicitar, hasta el punto de que, en

buena medida, los restantes van a dar a él como los distintos fragmentos a su imán. En efecto, el discurso lírico, al asumir un nuevo orden de relación simbólica con el mundo, se presenta como otro y da lugar a la sorpresa. Al tratar de decir lo que aún no se ha dicho o se ha perdido irremediablemente, la escritura poética se presenta como la imposibilidad de la palabra y trabaja con un fondo enigmático que no puede ser nombrado. Eso es lo que hace que la voz anónima de la poesía tradicional aparezca como dicha en otra parte, como expresión de una zona indefinible que se opone al lenguaje de los sentidos establecidos. Al cambiar el escenario, al insertarse la canción tradicional en el ambiente cortesano, lo no dicho o sobreentendido es también una forma de comunicación. Veamos este proceso en la elaboración y transmisión textual de un villancico tradicional dentro del teatro vicentino:

▪

Pliego suelto	Copilaçam de 1562
Mal ferida va la garça enamorada; sola va y gritos dava. A las orillas de un río la garça tenía el nido; ballestero la ha herido en el alma. Sola va, y gritos dava.	Mal ferida yva la garça enamorada; sola va y gritos dava.

En la segunda mitad del siglo XV se inició la moda popularizante de recoger la poesía medieval, transmitida por la tradición oral, en cancioneros cortesanos y difundirla entre las capas sociales más bajas a través de los pliegos sueltos. Gil Vicente no fue ajeno a ella, según revela el pliego suelto sin fecha, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que es la versión más antigua recogida en el Auto de Inês Pereira (1523), pero esa versión queda notablemente reducida en la Copilaçam póstuma de 1562. Frente a los glosadores, que imitan y refunden los cantares tradicionales, lo que hace el tríptico de la Copilaçam es suprimir la glosa; sustituir el presente "va" por el imperfecto "yva", evocador de un pasado ilusorio; conservar el verso de pie quebrado "enamorada", que resulta indispensable para el valor simbólico del poema; y concentrarse en esa "garça" que está malherida, enamorada y sola. Al suprimir cualquier referencia a un lugar y tiempo determinados, lo que hace el podador del villancico en la Copilaçam, fuese o no Gil Vicente, es prescindir de lo anecdótico y concentrarse en lo esencial: en la visión de esa "garça" como símbolo del amor que lleva a la muerte. La intensidad lírica depende así de la sugerencia, de la insinuación escueta y precisa de lo intemporal[30].

La identidad literaria de un escritor depende tanto de la repetición como del cambio, de la deuda con una tradición y de la apertura a nuevos contextos. La trayectoria dramática de Gil Vicente se halla atravesada por una incesante búsqueda: hacer de la poesía dramática su forma de expresión natural. La sensación de inmediatez que a menudo nos dejan sus piezas no sólo procede de la nostalgia de una época desaparecida, la anterior a la expansión ultramarina, sino también de la ilusión creada de una realidad que es diferente de la que ya existe. Gracias a su economía formal, la poesía dramática construye, en el momento de la representación ante el público, la unidad de dos experiencias distintas, la dramática, mediante la acción y los personajes, y la lírica, a través de alusiones y símbolos, pero cada una de ellas está incompleta sin la otra. En realidad, se trata de un proceso lento y gradual, de desapariciones y hallazgos, en que lo nuevo aparece como reconfiguración de lo viejo. Esto supone saber manejar los materiales ya existentes de acuerdo con normas aceptadas y a la vez

estar abierto a las posibilidades aún sin explorar, pues en toda creación hay siempre un elemento de riesgo. De ahí que una serie como las Barcas sea un claro ejemplo del uso creativo de la poesía dramática, en cuanto el dramaturgo portugués trata de acomodar el viaje al más allá, el viejo tópico del cursus animarum post mortem, a la construcción dramática de la historia humana, que discurre de la creación a la salvación, dentro de una totalidad textual en donde la voz poética es al mismo tiempo acto y acontecimiento[31].

La cultura no es un todo estable y homogéneo, sino dinámico y diverso. Y para que dos entidades o experiencias tengan relación entre sí, deben compartir algún marco común de referencia, por mínimo que sea. En Portugal, como en España, el Renacimiento no supuso una ruptura con los modelos medievales, sino una conciliación entre estos modelos y la herencia clásica, bien por vía italianizante o bien por vía directa. Esta combinación simultánea de lo viejo y lo nuevo en cada transformación cultural es lo que produce una posibilidad continua para el cambio. En el ámbito musical, cuando en el Triunfo do Inverno el propio autor echa de menos la desaparición de ciertos instrumentos musicales (“Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeiro / e gaita en cada palheiro / e de vinte anos acá / nao há hi gaita nem gaiteiro”), no se limita tan sólo a señalar el desplazamiento de la música instrumental por la polifónica, lo cual es prueba de un cambio en el gusto estético, sino también las dificultades que tenía el pueblo para entender la música polifónica, según revela la sencilla canción que comienza “No penedo, João Preto”, de ahí el esfuerzo por llevar las antiguas canciones paralelísticas, tal como él mismo las había oído cantar “nas vilas e nas aldeias”, al ambiente cortesano más refinado. De este modo, la música, elemento esencial de la poesía dramática, se convierte en una forma de dar respuesta a pensamientos y emociones que todavía no han sido formulados, en un acto puramente potencial. Hay que tener en cuenta que el origen de lo poético está en el ritmo, cuyo movimiento musical se percibe interiormente y es anterior a la expresión del poema. No es ajena a la escritura dramática de Gil Vicente la importancia de la dinámica fónica del sonido sobre el sentido, tal vez porque el sonido propone siempre sentido. Y dado que la música está fuera del lenguaje, pues apunta directamente a lo real que no puede ser simbolizado, la palabra musical de Gil Vicente lleva implícita la tensión, el diálogo,

y en esa ambigüedad entre determinación e indeterminación radica su singularidad[32].

Su escritura dramática, específicamente poética por la intensificación de los sentimientos, tensa el lenguaje para hacerle hablar de otra manera, para desentrañar lo oculto, aquello que la historia oficial ha condenado al olvido. El conocido lema de Unamuno, “No hay que ser originales, hay que ser originarios”, podría ser aplicado en su conjunto a la escritura de Gil Vicente y, de modo particular, a su discurso lírico. Ser creativo es producir algo nuevo a partir de las normas heredadas; ser originario consiste en preparar las condiciones necesarias para la irrupción de lo otro, de lo que está excluido o se ha vuelto apenas reconocible a fuerza de costumbre, en volver a la matriz del centro intemporal en que todo se contiene. Cuando escuchamos las canciones populares que Maestre Gil inserta en sus autos, no sólo nos sentimos arrastrados por un mundo rítmico y armónico de profunda sugestión, sino también movidos por el deseo de rescatar un orden perdido bajo las ruinas de la historia. Este deseo de recuperación, verdaderamente innovador en su tiempo y que la Inquisición no pudo sofocar, a pesar de los retoques y mutilaciones que muestra el texto de la Copilaçam, es el que alimenta su escritura, que surge de una pérdida irreparable y está condicionada a no ser completamente satisfecha. Para el dramaturgo portugués, que también es poeta y músico, esa ausencia de deseo es la que hace esperar la plenitud y la afirma como imposible. Y la iluminación que nos queda de su experiencia, desgarradora y breve, es la del regreso a un orden lejano, pero todavía vivo en la memoria, el brillo de un aura sobre el trasfondo de su declive.

---

[24] La obra clásica de este momento otoñal sigue siendo el libro de J.Huizinga, El otoño de la Edad Media, publicado en Holanda en 1919 y que se tradujo en Francia en 1932 con el título de Le déclin du Moyen Age, cuya idea de decadencia va en contra de la vitalidad destacada por Huizinga. En cuanto al discurso vicentino, donde la repetición se combina con la variación, remito al breve trabajo de S.Reckert, O esencial sobre Gil Vicente, Lisboa, INCM, 1993, p.46.

[25] En tiempos recientes, por lo que se refiere a la alegoría, se ha

dado un desplazamiento cada vez mayor de lo retórico (ejemplificado por el estudio de J.Murphy, La retórica en la Edad Media, México, FCE, 1986, pp.275-361), a lo semántico (véanse los estudios de Paul de Man, Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990; y de A.Fletcher, Alegoría. Teoría de un modo simbólico, Madrid, Akal, 2002). En cuanto a la representación del auto, tengo en cuenta, entre otros, los artículos de Fernando de Mello Moser, "Liturgia e iconografía na interpretação do Auto da Alma", en Discurso inacabado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp.117-144; y de T.Albadalejo, "Calderón de la Barca y Gil Vicente", en Calderón y la cultura europea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

[26] Refiriéndose a esta nave imaginaria, que navega por un mar de gran altura y está abierta a todas las rutas posibles, señala M.Foucault: "La moda consiste en componer estas naves cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad", en Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1979, Vol.I, p.21. En cuanto a un análisis del tópico Stultifera navis en la Nau de amores, remito al estudio de A.J.Pociña López, Gil Vicente y las naves de los locos, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006, pp.137-140. Respecto a la vertiente satírica de la farsa O Juiz da Beira, que guarda ciertas analogías con la forma de la sottie francesa y en donde la actuación de Pero Marques, guiado por el sentido común tanto se parece a la de Sancho en la ínsula Barataria, remito al ensayo de J.A.Cardoso Bernardes, "O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina", en Revisões de Gil Vicente, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp.89-111.

[27] Aludiendo al tópico del locus amoenus, que traduce una nostalgia por el Paraíso perdido y que Dante considera su realización poética suprema en la parte final de la Divina Comedia, señala S.Reckert: "Lo que este círculo mágico encierra es el familiar locus amoenus de la retórica medieval, con su amenidad milagrosamente completada por la exclusión del Tiempo", en Más allá de las neblinas de noviembre, Madrid, Gredos, 2001, p.146. En cuanto al ciclo de renovación cósmica, remito al ensayo de E.Asensio, "El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente", RFE, XXXIII (1949), pp.350-375;

incluido en Estudios portugueses, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, pp.79-101. Sobre la cantiga de Joan Zorro, tengo en cuenta el artículo de V.Cunha, "As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos", en Revista do CESP, Vol.XXIV, núm. 33 (2004), pp.81-96.

[28] Resulta sorprendente que este romance, a pesar de la popularidad que gozó a lo largo del siglo XVI, según revelan su acogida en el Cancionero de romances de 1550 y su conservación en las numerosas variantes de la tradición oral, no haya sido recogido en las ediciones modernas del romancero hispánico. El análisis de su fijación textual ha sido hecha por C.Michaëlis de Vasconcelos en sus Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal (Coimbra, 1934; y reeditado por Lello e Irmao Editores, Porto, 1980, pp.160-182); y después de ella, por I.S.Révah, "Édition critique du romance de Don Duardos et Flérida", en Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, III (1952), pp.107-139; y M.Calderón, "La transmisión del romance de Flérida y Don Duardos", en Incipit, Vol.XI (1999), pp.107-125. Pero tan importante como su fijación textual es su interpretación dramática, de la que me he ocupado en mi ensayo, "Los romances de Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.98-100.

[29] Respecto a la ausencia del objeto amado, señala R.Barthes: "Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero", en Fragmentos de un discurso amoroso, Madrid, Siglo XXI, 1982, p.45. En cuanto a la distinción entre las "religiones del origen" y "las religiones de la salvación", remito al estudio de W.Schubart, Religión und Eros, Munich, Beck'sche Verlag, 1966. En esta misma línea está el ensayo de D. Pereira da Costa, "Cybele, deusa dos cultos orientais no Auto da Lusitânia", en Gil Vicente e sua época, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp.192-196. Para las marcas contextuales de tópicos y símbolos en el poema analizado, tengo en cuenta el trabajo de M.Masera, "Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001, pp.45-108.

[30] Para la concepción de la obra de arte como invención, que es

inseparable de la singularidad y de la alteridad, remito al estudio de Michel de Certeau, Heterologies. Discourse of the Other, University of Minnesota Press, 1999. En cuanto a la transmisión de la lírica oral durante la Edad Media, donde tanto la memorización como la recitación producen múltiples y continuas variaciones, remito al ensayo de M.Frenk, "Los espacios de la voz", en Entre la voz y el silencio, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pp.7-86. En cuanto a la difusión y variantes del villancico analizado, tengo en cuenta el artículo de R.Lapesa, "El mundo de la antigua lírica popular hispánica", en De Berceo a Jorge Guillén, Madrid, Gredos, 1997, pp.110-121.

[31] Precisamente, uno de los mayores méritos de la composición de las Barcas es que se articula sobre una relación entre lo viejo y lo nuevo, que es también una de las claves del arte vicentino. A ello alude E.Asensio: "Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte", de su ensayo "Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente", en Estudios portugueses, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, p.75. En cuanto a la concepción de la obra literaria como acontecimiento, remito al trabajo de D.Attridge, La singularidad de la obra literaria, Madrid, Abada, 2011.

[32] La poesía, en cuanto permite la creación de nuevas posibilidades, se acerca al lenguaje ideal de la música. Aludiendo a su inefabilidad, señala V.Jankélévitch: "En un desarrollo significativo, lo que se ha dicho no debe repetirse; en música y en poesía, en cambio, lo que se ha dicho queda todavía por decir, e incansable e inagotablemente por repetir", en La música y lo inefable, Barcelona, Alpha Decay, 2005, p.51. En cuanto a la práctica poética de la ambigüedad, que engloba a su vez la ideología, los juegos de palabras y las paradojas, tengo en cuenta el estudio de W.Empson, Siete clases de ambigüedad, México, FCE, 2006.

IV

La farsa vicentina: Génesis y desarrollo de un género

Para responder a la interpretación de una forma literaria, debemos estar inmersos en la cultura de la que forma parte y reconocer su singularidad a lo largo de sucesivas lecturas o realizaciones. En el caso de la farsa vicentina, no sólo hay que tener en cuenta los antecedentes de esta forma dramática en la época clásica, sobre todo en dramaturgos como Aristófanes y Plauto, y su configuración como tal género teatral durante la Edad Media, especialmente en Francia, con obras como Le Garçon et l'Aveugle (s.XIII) o La Farce de Maître Pathelin (s.XV), sino también la expresión particular del dramaturgo portugués, pues al insertarla dentro de la tradición satírica, supo darle mayor complejidad y convertirla en forma de resistencia frente a la cultura cortesana. Es precisamente este acto de afirmación estética, concebido como la experiencia de un acontecimiento singular, el que da a la farsa vicentina su peculiar intensidad, un diálogo de la interioridad con el mundo, la pasión de la ilusión bajo la forma de una ausencia. En el fondo, toda expresión, sea o no burlesca, constituye una parodia respecto a la vida que intenta expresar.

El drama profano de la Baja Edad Media ofrece una variedad de formas en los distintos países europeos: la comedia de carnaval en Alemania; el interludio en Inglaterra; el monólogo dramático, la farsa y la sottie en Francia; la comedia humanística en Italia; y la farsa en la península ibérica, sometida a un proceso de hibridación, que en el caso de España adquiere una dimensión religiosa como germen de los futuros autos sacramentales y, en el de Portugal, una dimensión de crítica social. Cada país tiene su momento histórico-cultural y el de la primera mitad del siglo XVI en Portugal, al que pertenece Gil Vicente, se caracteriza, a nivel social, por la expansión de la conquista ultramarina, que trajo como consecuencia una Corte rica en un país pobre y, a nivel artístico, por la coexistencia de

formas medievales y renacentistas, que dio como resultado una escritura de formación dialéctica, que incluye la tensión y la liberación. En lo que a la farsa se refiere, el modelo a seguir es Francia, que cuenta con abundantes documentos teatrales y en donde la farsa se presenta, desde el punto de vista formal, como subgénero dramático ya consolidado a partir de mediados del siglo XV. En efecto, se trata de una pieza de corta extensión, con un contenido generalmente cómico, que ofrece unas características estandarizadas y esquemáticas, entre las que destacan:

•El engaño o la burla como germen de la acción.

•La presencia de pocas figuras o personajes-tipo, que encarnan un sistema de valores o sentimientos colectivos, reconocidos por el público.

•El uso de un lenguaje cotidiano, basado en el recurso del disimulo y lleno de juegos de palabras.

Este modelo francés del drama profano, destinado a la explotación teatral de la risa, fue asimilado en mayor o menor medida por el resto de los países románicos. Sin embargo, en el caso de Gil Vicente, hay que tener además en cuenta la tradición escénica en la península ibérica, tanto por lo que se refiere a su primer contacto con las obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, donde la farsa convive con otras formas de representación, el debate, la égloga, el sermón burlesco, como la que se relaciona con la tradición de los momos cortesanos. En todo caso, atendiendo a la Copilaçam de 1562, que no sólo se reduce a un bello objeto estético, sino que perdura, entre otros fines, como un intento de ordenar y clasificar las piezas vicentinas, tendremos en cuenta este proceso de continuidad y ruptura, es decir, en qué medida el dramaturgo portugués sigue el modelo establecido y en qué medida se aparta de él[33].

Ciertamente, la obra literaria encarna mucho más que forma, pero sólo alcanza su singularidad a través del acontecimiento formal que

la constituye, realización que se renueva en cada acto de lectura. Si la supervivencia de la obra artística depende de su resistencia a la acomodación, en el arte de Gil Vicente podríamos hablar de un sentimiento poético de la realidad, que penetra el fondo de las apariencias y capta la vibración íntima de lo real. Su sensibilidad integral, que responde a la fórmula de "Conocer para vivir", se revela cada vez más intensa, concibiendo al hombre en función de un orden cósmico y haciendo de la representación dramática el acontecimiento de la realización. Lo que reconocemos y disfrutamos en las piezas vicentinas, en cuanto configuraciones lingüísticas únicas, es siempre una convivencia de ética y estética, el deber de aceptar el orden, anterior a la lógica, y el deseo de ser inventivo. Si su contemporáneo García de Resende nos recuerda su fama de "autor y actor", similar a la que Lope de Rueda tuvo en España, y si Gil Vicente se refiere a sí mismo varias veces como "el que faz os Autos a el Rei", según vemos en el Auto Pastoril Portugués y en el Auto da Festa, resulta evidente que tales alusiones lo que hacen es poner de relieve la conciencia de una actividad dramática, profesional y autónoma, de la que venían haciendo gala los humanistas italianos y en cuyo discurso lo nuevo se forja mediante la transformación de lo antiguo. Ello hace que, en el proceso de creación, la obra de arte no quede encasillada en un sistema de valores o género determinado, de ahí la confusión del auto con la farsa y de ésta con la comedia, sino que funcione como afirmación de la inventividad de la obra. Por muy apegada que esté la obra dramática a la realidad del momento, lo que le da un alcance universal es precisamente la existencia de códigos y convenciones vigentes. Incluso si pensamos en los tipos de la farsa como seres únicos, respondiendo a problemas concretos en una situación determinada, su singularidad radica en una especie de experiencia ética, que tiende a evitar la reducción a un ámbito familiar y pretende poner en acción la participación del oyente. De esta manera, la figura deja de ser una forma estereotipada y se convierte en acontecimiento único, en llamada o desafío de lo extraño desde lo familiar, en pequeño ejemplo de invención extraordinaria. Teniendo en cuenta el método propuesto al comienzo y la compleja organización de lo cómico, que se presenta como algo inesperado, vamos a fijarnos en algunas de las farsas vicentinas más representativas: Auto da Índia (1509), O Velho da Horta (1512), Farsa de Inês Pereira (1523), Farsa dos Almocreves (1527) y

Romagem de Agravados (1533). En todas ellas, el impulso creativo, por muy pequeño que sea, se presenta como una experiencia que rompe los límites establecidos y da paso a la emergencia de nuevas formas[34].

La farsa, producto de la cultura popular, forma parte del tópico del mundo al revés, tan presente en la tradición medieval, según vemos en los Carmina Burana, sigue muy vivo en Portugal durante la primera mitad del siglo XVI y se presenta en esa época como inversión del "mito de los descubrimientos". En él se inserta el tema de la infidelidad femenina, que atraviesa las historias y fabliaux medievales, de los que es un buen testimonio el "Enxienplo de lo que conteçió a Don Pitas Payas, pintor de Britañia", que Juan Ruiz cuenta en su Libro de buen amor (cc.474-489), y en el que la mujer aprovecha la ausencia del marido para librarse de su dominio y transformar, mediante la burla, al tirano en rey destronado. Por eso, en el Auto da Índia (1509), obra que corresponde a una etapa de aprendizaje, pero que muestra ya la asimilación de una técnica dramática, cuenta tanto la astucia de la esposa como la estupidez del marido. En realidad, la conducta de la protagonista adúltera, que para mayor ironía lleva el nombre de Constanza, se basa en el ocultamiento y el disimulo, complaciéndose en la ausencia de su marido para justificar una vida libre que siempre ha deseado. En este sentido, podríamos destacar tres fragmentos. El primero de ellos tiene lugar al principio, tras la marcha del marido, cuando se va la criada y queda el ama sola diciendo:

▪

AMA	A Santo António rogo eu que nunca mo cá depare: não sinto quem não s'enfare de um Diabo Zebedeu. Dormirei, dormirei, boas novas acharei. São João no ermo estava, e a passarinha cantava. Deus me cumpra o que sonhei. Cantando ven ela e leda.

Si tenemos en cuenta que el sueño alude a un estado de liberación, a la posibilidad de que se cumpla un deseo (“Deus me cumpra o que sonhei”), lo cual viene confirmado por el refrán (“Dormirei, dormirei, / boas novas acharei”), recogido, entre otros, por Hernán Núñez y Correas, se comprende mejor la sexualidad de la mujer, entendida como libertad y disfrute en la vida, a la que aluden tanto la plegaria a San Antonio, santo tradicionalmente casamentero e invocado para encontrar lo perdido, aunque aquí se le invoca por lo contrario, y el recuerdo del patrón de pesca en el lago Tiberíades (Marcos, 1, 20), como el símbolo del ave solitaria, cuyo canto deleita al monje y lo abstrae de lo temporal en la célebre cantiga CIII de Alfonso el Sabio. Al menos en este primer fragmento, lo que revela la voz femenina, desde su escisión irreversible, es la queja ante la falta de un amante, la conciencia de que su soledad se transforma en ardiente sexualidad.

Sin embargo, esta astucia, fruto de una experiencia adquirida, se proyecta sobre una pluralidad de relaciones, las que tienen lugar con la criada y con los dos amantes, que le permiten a la protagonista invertir una situación desfavorable, pues sólo quien conoce diversas tretas se alzará con la victoria. A esta flexibilidad de Constanza para adaptarse a cada situación y sacar de ella el máximo provecho, alude el segundo fragmento, puesto en boca de la criada, conocedora de los ardides de su ama:

MOÇA	¡Oh, que mesuras tamanhas! Quantas artes, quantas manhas, que sabe fazer minha ama! Um na rua, outro na cama!

Este reconocimiento del poder engañoso, que exige en cada prueba el hallazgo de una nueva demostración de astucia, actúa como comentario del tema principal, la práctica y satisfacción del amor (“O certo é dar prazer. / Pera que é envelhecer / esperando polo vento?”), y revela, mediante la marca subjetiva de la exclamación, la verdadera intención del personaje: la duplicidad del engaño, que disimula, gracias a sus artimañas (“Quantas artes, quantas manhas”), la verdad en las mallas de un discurso entrelazado y revela una inteligencia sinuosa, sutil y flexible, que aparenta ser lo que no es.

Este efecto paradójico de la inversión, propio del lenguaje satírico, es el que se cumple en el tercero de los fragmentos, que tiene lugar tras la vuelta del marido y en donde el cinismo de la mujer, encarnación del fingimiento y la duplicidad, sirve para afirmar, bajo el disfraz de los celos, la calculada independencia de un personaje que sabe responder en situaciones límite:

AMA	Agora, aramá: lá, há índias mui fermosas; lá, faríeis vós das vosas e a triste de mí cá, encerrada nesta casa, sem consentir que vizinha entrasse por tua brassa, por honestidade minha.

De nuevo, la expresión popular “faríeis vós das vosas” vuelve a poner de relieve la ironía del tema amoroso, implícitamente aludida por la asociación del “fuego” con la “honestidad”, porque su marido no la satisface sexualmente, lo cual llegará a su punto culminante con la disculpa, por parte de la mujer, de ir a ver la nave para evitar el contacto con su marido. El lenguaje equívoco sirve aquí para situar al mismo nivel el engaño de la mujer y la estupidez del marido.

Sin pasar por alto la crítica social que hace referencia a los excesos colonizadores (“Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos / e muito risco passámos”), lo más importante es la creación de un personaje dramático, que frente a las estereotipadas figuras masculinas, ocupa siempre el centro de la acción, sabe dominar la situación y buscar la solución más adecuada ante cada dificultad que se le presenta, mostrando su habilidad para citar a los dos amantes a la misma hora y haciendo creer al marido que nada extraño ha ocurrido, y calcular, con su experiencia, las ventajas de una situación, pues utiliza a sus amantes y a su marido, pero sin dejarse utilizar por ellos. Podría decirse entonces que toda esta opción de actuar por placer, que va desde la satisfacción hasta la duda (“Não sei pera que é viver”), es lo que convierte a la protagonista en un carácter único, cuyo comportamiento responde más a su instinto natural que a cualquier otro sistema ético que pudiera delimitar su libertad[35].

Mientras una ilusión no es reconocida como un error, tiene el valor de una realidad. Tal es el mundo en el que vive el protagonista de O Velho da Horta (1512), que no quiere renunciar al instante del amor (“Porque a minha hora de agora / val vinte anos dos passados!”), a su imposible realización en un mundo trivial, pues sólo el amor da significado a la vida. Para Gil Vicente, ese sueño de amor en el jardín, marco simbólico donde el tiempo y el lugar se desvanecen, es un sueño poético de reconocimiento, de nostalgia del ideal perdido, que va acompañado de un desprecio por todo aquello que impide al hombre elevarse por encima de lo trivial. La vida vulgar es una vida sin ideal, dominada por la rutina de la costumbre y los intereses egoístas, encarnados por la mujer del viejo

y la Alcahueta, y sólo gracias a esta visión de lo ideal en lo real, de lo real idealizado, puede la vida encontrar su unidad y su nobleza. Arrojar el velo del ideal sobre la hiriente realidad es una cuestión de voluntad estética, mediante la cual llegamos a tener una experiencia de la totalidad, por eso en la visión que nos ofrece el dramaturgo portugués del viejo enamorado cuenta tanto la crítica como la compasión. Según el viejo tópico cortés, la razón nada puede contra el amor ("que amor não quer razón"), de ahí que su enajenación se compare a la del trágico enamorado Macías ("e fez de mim outro Mancías"), expresión del deseo y de la juventud, y que su experiencia amorosa se vea como un tránsito o rito de paso entre la locura y el desengaño, como una conquista de la serenidad. En efecto, todo discurre hacia el derrumbe final de un sueño ilusorio no cumplido, que se hace presente como un hueco de algo que falta, como el residuo de un engaño por vanidad:

▪

VELHO	Oh, roubado, da vaidade enganado, da vida e da fazenda! Oh, velho, siso enleado, quem te meteu, desastrado, em tal contenda?

Una conciencia de la vanidad de los deseos sin límite, que lo es también de la inminencia de la muerte, pues cuando alguien comienza el tránsito hacia el final la muerte se le presenta como una forma de humanizar lo real. Porque sólo el viejo que ha recorrido los confines de la memoria puede dar nacimiento a la palabra, novedad al lenguaje.

En este sentido, cabría decir que el conocimiento, fruto de la densidad de la experiencia vivida, se revela como la llama más viva en la vejez. De lo que se trata entonces es de no renunciar al goce de la plenitud, de vivir intensamente cada instante como si fuera el último, sueño ideal que sólo puede ser expresado poéticamente. Por eso, en esta farsa, donde el protagonista no dirige la acción, sino que es víctima del amor apasionado, cuenta más su función arquetípica, pues el personaje parece sacado del mundo codificado de los cancioneros, y el lenguaje simbólico que sabe aprehender el ideal de la simple realidad. Y así no es casual que, dentro de este proceso de "ejemplaridad por su contrario", al que aluden tanto la glosa inicial del Pater noster como el deseo final de "buscar a morte", suscitado por la decisión de la joven de casarse con alguien instruido ("O noivo, moço tão polido"), adquieran especial relevancia dos villancicos estratégicamente situados, que en cierta medida aparecen como síntesis y complemento de la pieza entera. El primero, en castellano, dice así:

MOÇA	"Cual es la niña que coge las flores, i no tiene amores. "Cogía la niña la rosa florida, el hortelanito prendas le pedía, si no tiene amores."

▪

Dos hechos deben ser aquí subrayados: Por un lado, el que el villancico aparezca en castellano dentro de una pieza dramática en portugués, lo cual da al poema una dimensión de universalidad, propia de cualquier arquetipo o modelo, a la que contribuyen la impersonalidad y el distanciamiento. Por otro, el tópico de "coger flores", que ya desde el famoso collige, virgo, rosas de Ausonio, es incorporado por la lírica tradicional para simbolizar a la vez el encuentro amoroso y la virginidad perdida de la niña. Además, la inversión de papeles, matizada por el hecho de que "el hortelanito", metáfora invertida del viejo, "pida prendas" a la niña, llena este cantar de una gran ambigüedad, pues no sabemos si es el viejo el que habla a la joven desde su experiencia o si ésta nos anuncia su madurez sexual. En todo caso, el desplazamiento de la forma verbal del presente ("coge") al pasado ("cogía"), de lo histórico a lo arquetípico, es una llamada a vivir en contacto con la naturaleza, de la que está fuera el viejo al principio ("Não vedes que sois já morto, / e andais contra natura?", le dice la Moça), apunta a una experiencia de renovación.

El segundo, escrito en castellano y portugués, lo cual implica al viejo y a la joven en una misma acción, pone de relieve el peligro de que un entrometido, en este caso la mujer del viejo, pueda estorbar los proyectos de seducción:

▪

VELHO	"Volvido nos han volvido, "volvido nos han "por una vecina mala "meu amor tolheu-me a fala, "volvido nos han."

A diferencia del villancico anterior, donde el estribillo aparece separado de la mudanza, aquí va incorporado a ella ("volvido nos han"), lo cual hace que funcione como un mecanismo de defensa contra cualquier peligro exterior que pueda perturbar la felicidad de los amantes, simbolizado aquí por el personaje de "una vecina mala", en el que parece resonar tanto la presencia de alguien próximo a su entorno familiar como el recuerdo del cizañero o lauzengier de la cansó provenzal. Son estas experiencias del amor cortesano, frecuentes a lo largo de la obra y donde el lenguaje se revela como fundamento de la experiencia amorosa ("meu amor tolheu-me a fala"), las que marcan en cierto sentido la acción moral del auto y las que generan la más estrecha intimidad entre lo poetizado y lo vivido. Si la acotación escénica del comienzo nos dice que el protagonista es "um homem honrado e muito já velho", en la que ciertos críticos han querido ver una representación del propio autor, lo verdaderamente importante, más que una influencia determinada, es el haber inventado un acontecimiento a partir del auto en cuanto obra dramática, haber hecho de la experiencia amorosa una realización de la palabra[36].

La relación profunda de Gil Vicente con su época es el signo de su universalidad y permanencia. La cuestión debatida en la Farsa de Inês Pereira (1523), que trasciende la mera existencia individual para convertirse en expresión de la lucha con la moral establecida, hace referencia al problema de la libertad humana, que, desde un punto de vista cómico, se traduce en un alegre carnaval, en un libre fluir de la vida y el deseo, como prueba el hecho de que el refrán que origina la farsa está inspirado en la tradición popular, más concretamente en el cuento de Domingos Oblea, y desde una perspectiva teológica, tiene que ver con el empeño que pone la protagonista en elegir un modo de vida u otro, sobre todo si tenemos en cuenta que por los mismos años en que el dramaturgo portugués compone esta pieza, la cuestión del "libre albedrío" está de plena actualidad, según vemos en las diatribas que se cruzan Erasmo y Lutero, De libero arbitrio (1524) y De servo arbitrio (1525), respectivamente, y más tarde la respuesta católica durante la Contrarreforma y su plasmación, a nivel dramático, en obras como La vida es sueño de Calderón. En este sentido, no debe

pasarse por alto un detalle importante: la aparición del refrán en la acotación escénica de la Copilaçam de 1562, pero no en el texto primitivo ni en el pliego suelto de Madrid, lo cual prueba, por parte del compilador, la necesidad de acomodar el significado del refrán a los nuevos tiempos. No hay que olvidar que, con la introducción de la Inquisición en Portugal en 1536 y la publicación del Índice de Libros Prohibidos en 1551, gran parte de la cultura popular deja de difundirse y lo que hasta entonces era tolerado comenzó a ser perseguido.

Dentro de este marco festivo, indicado ya por la acotación escénica, lo que se nos presenta es el desarrollo de una personalidad compleja, que, desde el cautiverio inicial a la liberación final, va pasando por diversos grados o fases, de soltera a casada, después a viuda y de nuevo a casada, y lo que es más importante, su variedad sicológica revela un sentido de plenitud de la vida, sostenido en la resistencia a cualquier imposición y que aparece dentro de un proceso que se mueve de la ilusión al desengaño, metamorfosis que a su vez alumbra una forma de esperanza, nacida de una existencia padecida y en la que late siempre una necesidad de rescate, la potencialidad de otra realidad mejor. El límite entre ambos mundos habría que situarlo tras la muerte del escudero Brás da Mata, cuando Inés, recordando su experiencia pasada, dice a Leonor Vaz: "Não! Já esse tempo passou: / sobre quantos mestres são, / experiencia dá lição". A un lado de esa línea fronteriza queda la memoria de un pasado inocente, lleno de ilusiones, en el que lamenta su falta de libertad ("E assi hei-de estar cativa / em poder de desfiados?") y su determinación de casarse con un hombre instruido ("Porém, não hei-de casar / senão com homen avisado"). Al otro, su deseo de vengarse tras la tiranía a la que la ha sometido el escudero ("havia-m'eu de vingar / deste mal e deste dano"), decisión que deja todo dispuesto para el desenlace trágico de la escena final:

▪

INÊS PEREIRA	‘Marido cuco me levades. E mais duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	“Bem sabedes vós, marido, quanto vos quero! Sempre fostes percebido pera cervo. Agora vos tornou o demo com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	“Bem sabedes vós, marido, quanto vos amo! Sempre fostes percebido pera gamo. Carregado ides, noss’amo, com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.

La voz que aquí canta es la de la joven y ya experimentada de la antigua lírica popular, que se rebela contra las imposiciones hechas por la autoridad, ya sea la madre vigilante ("Mas eu, mãe, são aguçosa / e vós dai-vos de vagar"), el escudero tiránico ("Vede que cavalarias, / vede já que mouros mata / quem sua mulher maltrata, / sem lhe dar de paz um dia!") o el ermitaño fingido, cuyo lenguaje equívoco revela su forma sacrílega ("Devéis saber, / para mercé me hazer, / que por vos sor ermitaño / y aún más os desengaño / que esperança de os ver / me hizo vestir tal paño"), que simulan asumir unas normas que nunca se cumplen. Más que contra una clase o personaje determinado, como sucede en la farsa de Quem tem farelos?, donde el diálogo entre madre e hija revela un conflicto generacional, Inés se muestra aquí contra un sistema que hace posible tal estado de cosas. Es el fracaso de sus ilusiones lo que la hace escarmentar en cabeza ajena, en la de su madre y en la de la alcahueta, que llevaron una vida no precisamente edificante. Por eso, tras el fracaso de su primer matrimonio, cambia de estrategia, tratando de armonizar la realidad con las apariencias y utilizando la nueva posición social, que le ha dado el segundo casamiento con el rústico Pero Marques, en beneficio propio. A simple vista, se puede pensar que la renuncia a sus ideales de casarse con un "homem avisado" y el resentimiento de su primer matrimonio fracasado la han llevado al desengaño, sometiéndose a las reglas del decoro social y familiar, pero cuando la vemos subida a lomos de Pero Marques, su reacción irónica nos da a entender lo contrario de lo que dice: que la verdadera libertad consiste no en rendirse a las cosas tal como son, entre ellas, la del matrimonio canónicamente instituido por la Iglesia, de ahí que no sea casual que los distintos casamientos se realicen en la obra por "palabras de presente", sino luchar por las cosas tal como debieran ser. Quizás por eso, lo que nos hace ver la estructura paralelística de la cantiga final, con el énfasis puesto en el estribillo ("Pois assi se fazem as cousas") y las leves variaciones (de "Quero" para "amo" y de "cervo" para "gamo"), es la esperanza poética de transformación social, pues sólo la poesía es capaz de salvar las contradicciones en una unidad superior, elusiva y musical. Lo que vuelve singular a esta cantiga, y a las que a lo largo del auto han ido preparándola, entre ellas las que comienzan "Quien con veros pena y muere", "Mal ferida yva la

garça" y "Quem bem tem e mal escolhe", es la rebeldía característica de la voz femenina, que, al dejar oír lo que en el texto está latente o larvado todavía, los tabúes sexuales que enmascaran la infidelidad femenina, tema constante a lo largo de la Edad Media, gana con ello autonomía y fortalece su derecho a la intimidad[37].

Las idealizaciones desmedidas suelen llevar con frecuencia al inmovilismo. Eso fue lo que ocurrió con la política de expansión ultramarina durante el reinado de Don Manuel I, cuya riqueza venida de fuera trajo un profundo desequilibrio entre el Estado y la nación, una explotación de las clases inferiores por las superiores y el establecimiento de una clase media, ficticia y parasitaria, que vino a sustituir a la verdadera burguesía enriquecida con el comercio. A esa clase ficticia pertenece el Hidalgo de la Farsa dos Almocreves (1527), que intenta pasar por lo que no es y cuyo retrato tanto se parece al del escudero del Lazarillo de Tormes. Si poco antes, en O Juiz da Beira (1525), la sátira de la justicia revelaba una contradicción entre moral y sociedad, ahora en la Farsa dos Almocreves, el diálogo satírico, que recuerda bastante a los Coloquia erasmistas, apunta a varios tipos, el Hidalgo vanidoso, el Capellán hipócrita, el Paje egoísta, representantes a su vez de distintos oficios o profesiones, con lo que la intención satírica es más amplia y variada. Ésta aparece ya de forma clara al principio, en el romance glosado por el Capellán, y sirve para intensificar una situación de miseria que el espectador previamente conoce. En efecto, durante el año 1525 el rey Don Juan III introdujo un impuesto en la importación de trigo para el abastecimiento de Lisboa y Setúbal, lo cual revela una profunda crisis de cereales ("nam vi palha nem cevada"). De ahí que la "cilada / contra os cavalos da corte" sea, en el fondo, una defensa de los campesinos, que eran explotados por la requisa del forraje para los caballos de la nobleza ("tanta milhan apanhada"), y los productos que trae ese ridículo ejército que viene de lejos ("nam de gentes, mas de mus"), dejando tras de sí un rastro de destrucción ("com muyta raya pisada"), sean los que la Corte portuguesa consume, carne de Bretaña y hortaliza de Vizcaya, es decir, productos extranjeros pagados con la expansión ultramarina y que iban destruyendo la economía interna del país. El resultado de una Corte rica en un país miserable es la apariencia, practicada por el Hidalgo ("quer ter muytos aparatos, / e a casa anda esfaymada"), y el parasitismo de

todos aquellos que acuden a la Corte atraídos por la falsa riqueza ("toma ratinhos por pagens, / anda ja a cousa danada"). Ese Hidalgo que "tem a vida na palha", como se dice al final de la pieza, simboliza la existencia de una nobleza parasitaria que vive de la explotación de la clase trabajadora. De ahí que esta corrupción e inmoralidad de la clase aristocrática se convierta en hábito dominante y en ambición suprema para todos ("Assi que até os pastores / hão-de ser de el-Rei, samica! / Por isso esta terra é rica / de pão, porque os lavradores / fazem os filhos paçãos. / Cedo não haverá vilãos: / todos d'el-Rei, todos d'el-Rei!"), por el brillo deslumbrante de un falso progreso que impide cualquier transformación social. Tal vez por eso, la conciencia de la explotación llevó a Gil Vicente a censurar la crisis presente y a refugiarse en el pasado.

Desde este punto de vista, se entiende mejor la intención moral del diálogo satírico, que ya desde Aristófanes aparece como la forma característica del discurso dramático y cuyo estilo directo sirve para intercambiar mensajes entre dos o más personajes. De las tres formas de diálogo más utilizadas durante el Renacimiento, el platónico, el ciceroniano y el lucianesco, tal vez sea este último, con su humor crítico y apicarado, el que mejor convenía a los propósitos del dramaturgo portugués, quien pone en evidencia la degradación de las costumbres en una época dominada por la ambición desmedida y en la que no hay sitio para aquellos personajes que, siendo pobres y honrados, pertenecen a las clases más desfavorecidas. En la Edad Media esta vena satírica continúa viva en los diferentes tipos de farsa, en los fabliaux, en las cantigas de escarnio y de maldecir, en los poemas de debate y en las obras de influencia erasmista, donde se combina la farsa con el vituperio moral. El Hidalgo arruinado y famélico es el tipo más representativo de esa sociedad desprovista de valores, aunque no el único, y junto a él aparecen una serie de representantes vinculados a una actuación social, cuyo denominador común es el deseo de medrar, un individualismo egoísta y excluyente, que lleva aparejada la falta de compromiso. Y eso es lo que pretende Gil Vicente con el uso del diálogo satírico: mostrar al espectador un proceso dialéctico en el que la alternancia de los distintos puntos de vista, incorporados a la acción dramática, deja ver una comunicación viva e inmediata, en la que la relación peculiar con un determinado personaje nos abre

un horizonte nuevo. Es lo que sucede con el personaje del Orfebre, marcado por la inocencia y acaso posible trasunto metafórico del propio autor, con el segundo Hidalgo, cuyo amor ideal tanto contrasta con la ambición materialista del primero, y sobre todo con el arriero Pêro Vaz, personaje dotado de sentido común y de cierta sensibilidad para reconocer sus propios errores, como su responsabilidad en el desastre matrimonial. Al pasar la vida entre sus mulos y estar alejado de las altas esferas sociales, pretende vivir de acuerdo con las necesidades más elementales y ofrecer así mayor resistencia al dominio de la vida falsa. No queremos decir con esto que sea el personaje más representativo de la obra, pero sí que en él quiso dejarnos el dramaturgo lo más vivo de su pensamiento: el sacrificio de la personalidad en nombre del deber moral. Este arriero es un héroe ético en medio de un mundo sin escrúpulos, por eso el dramaturgo se vale de su humanidad para conciliar la civilización con la naturaleza. No resulta extraño entonces que Gil Vicente haya dado a este personaje una conmovedora voz poética, al hacerle cantar la siguiente serranilla:

“A serra é alta, fría e nevosa,

“vi venir serrana gentil, graciosa.”

“Vi venir serrana gentil, graciosa,

“cheguei-me pera ela com grã cortesia.”

“Cheguei-me a ela de grã cortesia,

“disse-lhe: Senhora, quereis companhia?”

“Disse-lhe: Senhora, quereis companhia?

“Dixe-me: Escudeiro, segui vossa via.”

Si al final de la farsa O Juiz da Beira todos acaban cantando ("Vamos ver as Sintrãs, / senhores, à nossa terra, / que o melhor está na serra"), en donde la naturaleza de la vida libre en el pasado supone una desmitificación de los valores presentes, la estructura reiterativa de la pastorela galaico-portuguesa, en la que al uso regular del refrán se le añade el empleo sistemático del paralelismo y el leixa-pren, sirve para poner de relieve la diferencia entre el mundo cortesano y el popular. El rechazo de la serrana ("Escudeiro, segui vossa via"), unido al amor por la naturaleza, aparece como expresión de la feminidad de la existencia y del mundo. A diferencia de la moral aristocrática, para la que la fama vale más que la persona, lo que defiende el arriero Pêro Vaz es la necesidad de cada uno de permanecer en su sitio, actuando de acuerdo con los principios de su propia clase social, de armonizar la pasión y la compasión para que el orden siga siendo posible[38].

Frente a la parodia, que se presenta en el fondo como nostalgia de algo perdido, la sátira aspira a destruir su propio objeto. Su autonomía estética nos lleva a contemplarla dentro de la escritura, donde se presenta como ficción, como construcción simbólica de una lucha del bien contra el mal. Si la acotación escénica de la Copilaçam (1562) define a Romagem dos Agravados (1533) como una sátira, es porque lo que se presenta en ella es una visión de los distintos niveles de la sociedad portuguesa de la época de los Descubrimientos, analizados dialécticamente y de los que el tipo ceremonioso de Frei Paço constituye una alegoría. La interpretación de esta figura, que se presenta como hilo conductor de la acción dramática, hay que hacerla desde el reconocimiento, creado por medio de la ilusión, de un hecho aceptado por el espectador de entonces: la influencia del clero en la vida política. Por eso, en su largo monólogo inicial, este tipo nos dice "que são o padre Frei Paço", es decir, el fraile hecho palacio y el palacio hecho fraile, doble sentido del que más tarde se hace eco Bereniso: "Quant'eu à minha vontade / o paço en frade tornado, / nem é paço nem é frade". Esta doble condición de la figura, que es al mismo tiempo prototipo del eclesiástico cortesano y representación alegórica de esa misma corte, se presenta sobre siete parejas de agraviados: un labrador y su hijo (João da Morteira e Bastião), dos hidalgos

enamorados (Bereniso e Colepêndio), dos regateras (Marta do Prado e Branca do Rego), dos ambiciosos (Cerro Ventoso e Frei Narciso), un labrador y su hija (Aparicianes e Giralda), dos monjas sicilianas (Domicília e Dorósia) y dos pastoras (Ilària e Juliana). El rasgo común de todas ellas es la queja de su mala fortuna y el querer salir de su baja condición social para lograr algo mejor, lo cual va en contra del tópico consolidado del status mundi, que caracteriza a la Europa medieval y responde a la visión cristiana del dramaturgo portugués. Pues en su escritura, el sentido histórico y el sentido oculto no se excluyen, sino que coexisten y se refuerzan mutuamente.

Para el artista medieval, el más allá es la auténtica realidad y el mundo terrenal, inmediato, es una anticipación o sombra de la verdad divina grabada en el espíritu del hombre (“O divina virtù, se mi ti presti / Tanto che l’ombra del beato regno / Segnata nel mi capo io manifesti”, nos dice Dante en su invocación a Apolo, Par., I), de manera que lo aparente no es más que umbra y figura de lo auténtico, de lo que en el presente aparece encubierto y necesita ser recordado. Desde esta interpretación figural, que hoy llamaríamos hermenéutica, hay que analizar los distintos comportamientos de los tipos en la escena: la carrera eclesiástica que João da Morteira quiere para su hijo como modo de huir de la miseria (“Por isso, quero fazer / este meu rapaz d’Igreja; / não com devação sobeja, / mas por que possa viver / como mais folgado seja”); la retórica del fingimiento, ya presente en el cancionero ridículo del escudero Aires Rosado, en la farsa Quem tem farelos?, y representada ahora por los dos hidalgos cortesanos Bereniso y Colepêndio, cuyos nombres, ya de por sí simbólicos, aluden a los juegos de comentarios, de inspiración petrarquista (“quando me mostro, m’escondo, / quando espero, desconfio”, dice el segundo de ellos), que habían llegado recientemente de Italia, causaban furor en la Corte portuguesa y fueron más tarde imitados por Camões; la intervención anónima de la administración bajo la forma de documento falso (“O alvalá que nos mostrou / com tanto de filamento, / tanto d’acrescentamento, / não sei quem lh’o despachou”, dice la regatera Branca do Rego); el parásito Frei Narciso, que sueña con ser obispo para no hacer nada, rodeándose de aquellos que le sirvan a su antojo (“Por isso peço un bispado, / que possa ter dez rascões, / e um escravo ocupado, / que sempre

tenha cuidado / dos cavalos e falcões"), sobre todo si tenemos en cuenta que la caza de cetrería, desde la época medieval, estaba reservada a la nobleza; la aspiración del labrador Aparicianes por hacer de su hija Giralda una señora ("É da serra da Lousá, / moça de moito boa fama; / trago-a cá para ser Dama. / Quero que seja paçã"); las dos monjas sicilianas, que se lamentan de aquellos que pretenden imponerles la clausura ("Disto nos queixamos nós"); y el valor del casamiento por palabras de presente, independiente del formalismo canónico, que el viejo campesino enseña a las dos pastoras ("Não é mais, nem mais se deve; / porém, a cantiga é breve, / mais a grosa muito longa"), en una época donde la Iglesia luchaba contra la vieja tradición de los matrimonios naturales con la pena de excomunión. Bajo la costumbre popular de la romería, tan presente en las cantigas de amigo como lugar de reunión amorosa, lo que se trasluce es un amargo sentimiento de crítica social, el propósito de decir la verdad con burlas[39].

En la ficción de la sátira, lo estético no se opone a lo moral, sino que se complementan, porque ambos elementos aspiran a desenmascarar a los distintos tipos como son y no como pretenden ser. Para ser mordaz, la sátira necesita denunciar aquellos hechos que tienden a legitimar situaciones de poder. Partiendo de lo normativo, el satírico tiene claro cuál es el ataque de su denuncia, pero su expresión no es siempre la misma. En Portugal, frente a poetas del Cancioneiro Geral e incluso Sá de Miranda, cuya censura se dirige a las clases bajas, en Gil Vicente la opresión viene de arriba, de la explotación de las clases inferiores por las superiores. De ahí que en Romagem el verdadero protagonista sea el pueblo, que abre y cierra la obra, y que la crítica social más aguda aparezca en boca de personajes marginales como las regateras, que defienden la libertad de actuación frente al fatalismo de la fortuna ("O que os planetas fazem, / é porque nós o causamos, / e se fortunas nos trazem, / e porque nós as buscamos, / que os erros de nós nascem"), o las monjas sicilianas, que desde su distanciamiento nos ofrecen una visión más objetiva del problema ("Porque nos tempos passados / todos eram compassados, / e ninguém se desmedía"). A ella aluden también las dos pastoras ("Nós somos d'outro lameiro, / e de casta mais sisuda", confiesa Juliana a João da Morteira), que viven al margen de los engaños cortesanos y, de forma particular, la cantiga final que cierra el auto, compuesta para celebrar el

nacimiento del infante Don Felipe en Évora, el 25 de mayo de 1533, y cuyo comienzo ("Por mayo era por mayo"), inscrito en un clima de renovación primaveral, tiene mucho que ver con ese deseo de transformación social que busca el autor. La coincidencia de ese nacimiento con momentos temporales muy precisos: el tránsito del ocaso ("nació cuando el sol decrina / sus rayos sobre la mar"), el día señalado del domingo ("cuando las aves cantan / cada una su cantar") y la explosión de la naturaleza ("Cuando los árboles verdes / sus fructos quieren pintar"), nos hace ver que esta cantiga no es ajena a la obra ni responde sólo a una circunstancia determinada, como algunos críticos han dicho, sino que su glosa sobre un romance viejo de fines del siglo XV, que se cantaba en la corte de Don Manuel I con la música publicada por Barbieri y que reaparece hasta tres veces en los autos vicentinos, en Quem tem farelos?, en el Auto dos físicos y en Romagem dos agravados, demuestra que Gil Vicente conocía muy bien el antiguo romance popular y lo utilizó para hacer coincidir en él la explotación presente y la nostalgia del pasado, en relación con el mensaje de la pieza. La eliminación del cautiverio y la opción por el instante primaveral revelan, por parte del dramaturgo portugués, un regreso a lo instintivo, pues sólo al aire libre, en contacto con la naturaleza, los seres se liberan de la opresión impuesta por la educación cortesana y el orden vuelve a ser posible[40].

No es fácil precisar los límites de la farsa en los autos vicentinos. Y ello por dos razones: en primer lugar, porque, cuando Gil Vicente utiliza este género dramático, principios del siglo XVI, ha perdido gran parte de su contacto con la cultura popular y se ha estilizado en su forma de expresión; y en segundo lugar, porque forma parte de un teatro en el que se mezclan y combinan diversas formas de representación. Con todo, sin alejarse mucho de sus rasgos específicos, el engaño como núcleo de la acción, el desfile de tipos y el lenguaje realista, pretende darle un sello propio, intensificando cada vez más la crítica social por medio de la sátira, sobre todo a partir de 1521, más que el juego o la simple distracción. Este desplazamiento de lo cómico a lo crítico, que viene dado, en gran medida, por la propia situación del país, es lo que hace que Gil Vicente no siga las farsas de contenido sagrado, como las que escribieron Lucas Fernández, López de Yanguas y Sánchez de Badajoz, o las que aparecen en el Códice de autos viejos, y prefiera

las de contenido profano y satírico, pues responden mejor a la visión de todo ese "mundo al revés", ligado a la fiesta popular del carnaval, donde el satírico percibe las diferencias entre lo que existe o podría existir. Si la virtualidad de la expresión satírica sirve para descubrir nuevos mundos de vida, resulta evidente que la contraposición entre lo real y lo ideal permite al espectador obtener, mediante la insinuación, un conocimiento de la realidad última, utilizando el doble impulso de moralidad y fantasía. En general, la crítica, al referirse a la sátira, más que de un género determinado, prefiere hablar de distintas modalidades, como pueden ser el juego, el disfraz o la máscara, elementos constituyentes y autónomos, que son reconocibles por el auditorio. De todos ellos, tal vez sea la máscara, con su desdoblamiento, la modalidad que permite un mayor distanciamiento respecto a lo que permanece invisible y, en consecuencia, una mayor objetividad. Mientras las convenciones y los dogmas son artificiales e inútiles, la máscara, con la que se quiere "parecer más de lo que se es", revela y expresa lo que puede ser retomado y profundizado por otro, la sabiduría bajo la apariencia de la ingenuidad, según vemos, dentro de la Floresta de Enganos (1536), en el retrato del Filósofo incomprendido, que Gil Vicente hace de sí mismo:

Asegún siento mis males,

al discreto singular

gran pena le es conversar

con los necios perenales,

sin lo poder escusar.

Dicho retrato, en donde la tiranía de Roma es análoga a la de la Corte portuguesa, funciona como disfraz de una situación adulterada, en donde falta la verdad y reina la mentira ("Nunca foi tempo em que o engano / tanto valesse con lisonjería / e a Verdade tivesse tão pouca valía", escuchamos en el Auto da Festa). El tópico

del engañador engañado, variante del burlador burlado, que sostiene la acción dramática de esta última pieza vicentina, viene a confirmar que la máscara, indisolublemente unida al teatro, alumbra un sentido de la otredad y permite hablar de la existencia de un mundo diferente, según se ve en la identificación del Filósofo con el Bobo, constituyendo una forma de tradición y memoria comunes[41].

Lo oculto, aquello que está al otro lado de una presencia, despierta nuestra inquietud y deseo de reconquistarlo. Todo vuelve a empezar aquí, en la escritura, gracias a la búsqueda de una realidad escondida, que se halla provisionalmente disimulada y sólo puede captar quien sepa hacerla venir a la presencia del lenguaje. La sociedad en la que vive Gil Vicente es de una apariencia tal que hay que adoptar una máscara si se quiere triunfar del engaño. Tal vez por eso su mirada crítica tiende a establecer una relación entre la persona y el mundo, el yo y los otros, el sentido moral y la técnica dramática. En tal contexto, la advertencia que hace el autor en el argumento de la obra Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra (1527), al delimitar la comedia de la farsa ("Já sabeis senhores, / que toda comédia começa em dolores; / e inda que toque cousas lastimeiras / sabei que as farsas todas chocarreiras / não sam muito finas sem outros primores"), da a entender que el humor de la farsa no alcanza su objetivo si no va acompañado del "primor", esto es, de una sutil elaboración literaria. Lo cual quiere decir, entre otras cosas, que la farsa, género permeable y dinámico en que la imaginación inventiva luce quizás con más intensidad, cumple una función reconciliadora entre lo familiar y lo extraño, un reconocimiento de aquello que es permanente y esencial, donde la identificación estética llega a adquirir valor edificante. Si en el arte dramático de Gil Vicente, por lo que a la farsa se refiere, hay un desplazamiento gradual de lo cómico a lo crítico, al que acompaña el abandono del tipo por el personaje, según vemos en los casos de Constanza e Inés Pereira, tal mutación implica tener un sentido del ridículo, alejado por igual de la convención y el estereotipo, que entraña una sinceridad completa de la vida. Al permitir una momentánea participación de la inocencia primitiva en el mito inmediato, al desempeñar una mediación entre el instante y la eternidad, la farsa se convierte, a través de la máscara simbólica, en forma de encuentro con lo otro, en un rito continuo de

regeneración.

---

[33] Para la continuidad de las formas literarias durante la época medieval en Francia, constantemente renovada por la invención en lo que al teatro se refiere, tengo en cuenta el estudio de G.Cohen, La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo XI al XV, México, FCE, 1958, pp.314-318. En cuanto a la convergencia de la farsa con otras formas escénicas y su aparición en textos de carácter religioso, como sucede en España con las obras de Encina y Fernández, remito al trabajo de R.Hess, El drama religioso románico como comedia religiosa y profana, Madrid, Gredos, 1976. Respecto al teatro anterior a Gil Vicente, véase el trabajo de L.F.Rebello, El primitivo teatro portugués, Lisboa, ICALP, 1977.

[34] Sobre las farsas vicentinas se han hecho ediciones y estudios aislados más que trabajos de conjunto. En cuanto a las ediciones, además de la de Th.Hart, Farces and Festival Plays (University of Oregon, 1972), es necesario destacar la colección dirigida por Osório Mateus, Vicente (Lisboa, Quimera, 1988-1993); Sátiras sociais (ed.), Maria de Lourdes Saraiva (Lisboa, Europa-América, 1975); y la más reciente de M.Calderón, Farsas (Madrid, Antígona, 2008), si bien no es necesario traducir las obras portuguesas al castellano, pues en la traducción se pierden algunos de los matices lingüísticos, tan importantes en el contexto popular de las farsas. En cuanto a los estudios de conjunto, tengo en cuenta, entre otros, los de H.Hamilton-Faria, The Farces of Gil Vicente. A study in the stilistics of Satire (Madrid, Plaza Mayor, 1976); y H.Rey-Fraud, Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450-1550 (Ginebra, Droz, 1984).

[35] Refiriéndose al viaje del marido, que sirve de pretexto a Constanza para justificar su vida licenciosa, señala S.Zimic: "El viaje del marido a la India se le presenta sencillamente como una muy conveniente disculpa de la vida libre que siempre anhela. En su intimidad, Costança no se queja en absoluto de este viaje, sino todo lo contrario: lo desea fervientemente, más que cualquier otra cosa en el mundo", en Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, p.58. En cuanto a la figura central femenina, tengo en cuenta el ensayo de Denis M. Canellas

de Castro Duarte, “La figura central del Auto da Índia: ¿tipo individualizado o personaje dramático?”, en Revista de Filología Románica, Vol.II (1984), pp.249-260.

[36] Como estudio de conjunto, remito al de Luiz Fernando de Moraes, E amor não tem saída. A velhice enamorada à luz de Gil Vicente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Frente a Constanza, personaje de un solo impulso y uniforme en su engaño, Fernando Eanes muestra cambios de actitud y tonos diferentes. Aludiendo a su función dialéctica, señala J.A.Cardoso Bernardes: “Globalmente apreciado, o Velho revela-se uma figura duplamente marcada: por constituir o centro dinâmico da acção e também porque ilustra um verdadeiro itinerário de reconhecimento”, en Sátira e lirismo, Universidade de Coimbra, 1996, p.217. En cuanto a las resonancias literarias del auto, tengo en cuenta el artículo de M.V. Navas Sánhez-Élez, “O Velho da Horta, de Gil Vicente”, en Homenaje a Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1988, Vol.III, pp,257-264. Sobre las peculiaridades lingüísticas de esta farsa, véase el ensayo de S.Reckert, “A sintaxe dramática de O Velho da Horta”, en Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio, Lisboa, Difel, 1991, pp.401-419.

[37] Para la transmisión textual del auto, que debe tener en cuenta la composición primitiva, el pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid y el texto retocado de la Copilaçam, remito al trabajo de Óscar de Pratt, Gil Vicente. Notas e comentários, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1931, pp.203-207. En cuanto a los ensayos, pueden verse los siguientes: M.Viegas, “Gil Vicente e os motivos populares: um conto na Farsa de Inês Pereira”, en Revista Lusitana, 2 (1981), pp.31-60; A.Roig, “La Duplicité, fondement de la farce d’Inês Pereira de Gil Vicente”, en Revista da Universidade de Coimbra, XXX (1983), pp.347-367; y J.A.Osório, “Solteiras e Casadas em Gil Vicente”, en Península. Revista de Estudos Ibéricos, 2 (2005), pp.113-136.

[38] Aludiendo a este desplazamiento de la persona a la fama, señala María Leonor García da Cruz: “Notemos, aliás, que na sua concepção crítica, Gil Vicente atribui parte da tristeza e do desespero da sociedade portuguesa do seu tempo ao propósito facto de os indivíduos, numa febre cada vez mais generalizada, se terem

tornado ambiciosos, não se contentando com o que da sua condição poderiam obter", en Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos, Lisboa, Gradiva, 1990, p.35. Respecto a la interpretación del romance glosado por el Capellán al comienzo de la farsa, remito a mi ensayo "Los romances de Gil Vicente", en Al vuelo de la graza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.87-111. En cuanto a la estructura y significado de la serranilla, véase el estudio de Arlene T. Lesser, La pastorela medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas, Vigo, Galaxia, 1970.

[39] Para los rasgos de la sátira, cuyo propósito es combinar la burla con la sinceridad, tengo en cuenta el estudio de G.Highet, The anatomy of satire, Pricenton University Press, 1962, pp.14-23; y el ensayo de C.George Peale, "La sátira y sus principios organizadores", en Proemio, IV, 1-2 (abril-septiembre de 1973), pp.189-210. En cuanto a la función cómica de la sátira, destinada a mantener la secuencia de la acción dramática dentro de la pieza analizada, tengo en cuenta los ensayos de J.Girodon, "A propos d'un auto de Gil Vicente, Romagem dos Agravados", en Arquitos do Centro Cultural Portugués, XV (1980), pp.541-550; y de S.Zimic, "Gil Vicente: Romagem de Agravados (ensayo de interpretación)", en Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio, Lisboa, Difel, 1991, pp.487-505.

[40] Para la idea de fecundidad y renovación, que relaciona esta cantiga con el famoso romance de "Fonte Frida", véase el ensayo de E.Asensio, "Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo", incluido en Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, Gredos, 1970, pp.230-262. En cuanto al análisis de este romance como expresión de la ilusión amorosa, remito al trabajo de J.Victorio Martínez, El amor y su expresión poética en la lírica tradicional, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001, pp.124-125.

[41] Lo propio de la máscara, según señaló Nietzsche, es revelar siempre. En este sentido, afirma F.Schuon: "Hay una diferencia de función, en principio al menos, entre el velo y la máscara: ésta es positiva, en el sentido de que expresa, afirma, manifiesta, mientras que aquél es negativo por el hecho de que disimula y por eso vuelve

inaccesible", en El juego de las máscaras, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 2003, p.43. En cuanto a los rasgos formales de la farsa, tengo en cuenta el ensayo de M.Vieira Mendes, "Gil Vicente: o génio e os géneros", en Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva, Lisboa, ICALP, 1996, pp.327-334. Sobre el tipo del Bobo o parvo como tópico del mundus inversus, véase el artículo de M.J.Palla, "O parvo e o mundo as avessas- algumas reflexões", en Temas vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente, Lisboa, ICALP, 1992, pp.87-94.

V

Sobre las acotaciones escénicas de la Copilaçam de 1562

La obra teatral tiene la particularidad de estar integrada por dos elementos básicos: el texto dramático y el texto espectacular. Mientras el primero opera casi siempre con elementos lingüísticos, sobre todo el discurso dialogado, el segundo incluye elementos extra-lingüísticos o paraverbales, que actúan también como signos escénicos, entre ellos, las acotaciones, presentes ya desde los inicios del teatro y que afectan a los variados aspectos de la representación, señalando las entradas y salidas de los personajes, completando la acción hablada, caracterizando ambiente y personajes. En el teatro griego, donde el autor solía ser a la vez director y autor, no era necesario poner en el texto las acotaciones (didascalia). En el latino, las acotaciones se limitaban a dar una síntesis sobre el argumento de la obra y una lista de los personajes que intervenían en ella (dramatis personae). En el teatro medieval, es distinto hablar del teatro religioso, representado en el interior del templo, organizado en torno a los ciclos de Pascua y Navidad, y con el uso de un escenario múltiple y simultáneo, que hacerlo del texto profano, mucho menos rígido que el litúrgico y más variado, tanto por lo que se refiere a los espectáculos cortesanos, donde son comunes la suntuosidad de decorados y efectos escénicos, como al género independiente de la comedia humanística, cuya flexibilidad temporal y enfoque de matices permiten una mejor adaptación a los tiempos modernos. Y dentro de esta tradición humanística se inserta una obra como La Celestina, cuyo realismo integral tanto atrajo a Gil Vicente. Su calidad dramática, derivada en gran medida de un lenguaje en situación que evita la imitación formal de situaciones y personajes estereotipados, le sirvió al dramaturgo portugués para crear obras en las que el lenguaje alcanza el ideal de sugerir intensamente la realidad. Tal decisión revela un sentido riguroso de la forma artística, tanto en el dinamismo de la acción en cuanto soporte de la estructura como en el trazado de los caracteres, un

logro formal que responde a la singularidad del movimiento afectivo y tiene lugar en el acto de la realidad escénica[42].

Durante el proceso de creación dramática, en el que aparecen entrelazados varios discursos, el dramaturgo visualiza mentalmente la pieza y ofrece al espectador una serie de advertencias sobre el texto dramático para que éste pueda ser situado en su espacio escénico. El dramaturgo crea a la vez acciones, conflictos entre personajes, lugares y objetos, integrándolos en un lenguaje ficticio, que únicamente tiene su razón de ser en el presente de la obra teatral. El pasado, el sentido perdido del orden, puede ser hecho presente mediante la ficción poética, que asegura estéticamente aquello que es esencial y permanente. Al tomar como real lo que se presenta en la escena, aunque no lo sea, lo que hace el espectador es mantener una especie de acuerdo o pacto tácito con el actor, la posibilidad de que la realidad pueda ser reconocida a través de la ilusión artística, hecha para superar el mundo de lo contingente, pues sin esta virtualidad de lo ilusorio el arte carecería de todo interés. Lo que produce placer no es lo creíble, sino lo increíble, que es siempre una resistencia frente a la trivialización del mundo, una realización incondicional del deseo trascendente, pues no existe experiencia estética sin esta elaboración ideal. Si el orden de lo real resulta iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad, el paso del texto escrito a la representación, propio de las acotaciones teatrales, lo que hace es “poner en escena” la virtualidad del texto dramático, mostrar la inversión del sistema textual como rasgo específico de la teatralidad en el acto de comunicación, puesto que sin la acotación el texto dialogado queda incompleto. Así pues, teniendo en cuenta que la función principal de la acotación consiste en permitir el paso a la representación, nos vamos a fijar en las marcas escénicas de las acotaciones, que tienen forma y función propias, en los signos que transforman su potencialidad dramática en acto teatral, los cuales se pueden resumir en tres categorías o modalidades:

1) Acotación descriptiva. Es la más frecuente y da información sobre el argumento, los personajes y la ubicación espacial. Suele aparecer al inicio y al final de la obra, o de cada escena, y ser

formulada por un narrador omnisciente en tercera persona.

2) Acotación dialogada. Subraya el desplazamiento de la acción, la actuación del personaje en diversos ambientes y la confrontación entre distintos puntos de vista. Su matiz subjetivo y dinámico sirve para acentuar la unión entre caracteres y situaciones.

3) Acotación expresiva. Pone el énfasis en la comunicación con el espectador y tiene su fundamento en la inflexión desprovista de adornos, cuya melodía va quitando peso al lenguaje. Ligereza y precisión controlan el lenguaje dramático y contribuyen a su ahorro económico.

Transformar lo literario del texto en lo teatral de la representación requiere tener en cuenta la integración de signos verbales y no verbales en el conjunto del espectáculo, ya que el teatro es palabra y acción, la serie de imágenes y símbolos que componen el tejido dramático en el presente de la realidad escénica. Por otro lado, la función deíctica o demostrativa de las acotaciones condiciona la puesta en escena, de manera que, en el teatro vicentino, el atractivo escénico, es decir, la fascinación ejercida por la representación, depende tanto del tipo o personaje creado por los actores en la escena, que oculta su personalidad bajo el disfraz o la máscara, como de la conjunción de dicción y canto, de la calidad musical de la poesía dramática. Las piezas vicentinas no sólo finalizan con las formas cantables más reconocidas en su momento, la cantiga, el romance y el vilancete, réplica o variante del villancico castellano, sino que además el traslado de la forma musical al escenario sirve para preparar la situación y caracterizar a los personajes. Dado que la palabra es música, el estilo rítmico que se percibe en el lenguaje dramático de Gil Vicente, con el armonioso acompañamiento de una dicción clara y ágil, tiene vida en escena, porque mediante las constantes variaciones y combinaciones en el discurso, va ampliando la capacidad de expresión afectiva y cambiando el estado de ánimo. Gracias a las modulaciones y matices del canto,

las acotaciones escénicas dejan de ser un simple acompañamiento secundario para convertirse en expresión de lo que está escondido tras las palabras, en sustento de la emoción en su debida voz, adquiriendo la sonoridad propia de su tono y formando parte de la representación. Lo que da una propiedad musical al lenguaje de la poesía dramática es la voz, que permite oír el susurro de la palabra, lo que en el texto está larvado todavía y es inminencia de toda posible revelación[43].

Para empezar, y ya que estamos hablando de la Copilaçam de 1562, conviene tener en cuenta que Gil Vicente nunca refundió por completo cada una de sus piezas dramáticas. Lo único que hizo fue retocar algunas de ellas, sustituyendo o ampliando ciertas escenas para romper la monotonía de las repeticiones, pero sin alterar su forma primitiva. Este método de respetar las distintas variaciones dentro de la unidad, principio al que se ajusta el arte medieval, fue el que siguió el dramaturgo portugués a la hora de preparar una edición de sus autos, que dejó inacabada poco antes de su muerte y fue completada más tarde por sus hijos Paula y Luis, según se desprende de los tres textos preliminares, el privilegio concedido el 3 de septiembre de 1561 por la reina Doña Catalina a Paula Vicente, el prólogo dirigido al joven rey Don Sebastián por Luis Vicente y el prólogo del propio Gil Vicente al rey Don Juan III, que nos ofrecen valiosas indicaciones sobre la relación de Maestre Gil con la actividad escénica del momento. Si comparamos el teatro español con el portugués durante la primera mitad del siglo XVI, no hay en éste textos sobre preceptiva dramática, como la Propalladia de Torres Naharro o las Epístolas de Timoneda, de manera que, al tratar de obtener información sobre las representaciones de los autos vicentinos, sólo tenemos las referencias incluidas en las acotaciones de la Copilaçam de 1562, que, en cuanto edición cuidada y de lujo, mantiene un criterio bastante uniforme tanto en la clasificación genérica de las obras como en las alusiones a las marcas escénicas.

Por otra parte, en la evolución que se da en el teatro vicentino de lo sagrado a lo profano, del espacio cerrado de las iglesias o palacios al más abierto de la Corte, se aprecia una activa labor del dramaturgo portugués como organizador y actor de sus obras, de "autor y actor", en expresión de su contemporáneo García de

Resende, similar a la que desempeñó también entre nosotros Lope de Rueda, lo cual indica, entre otras cosas, una relación directa del dramaturgo con el público, y desde el punto de vista escenográfico, una forma de representación ligada al teatro de palco redondo. Ahora bien, si por algo se caracteriza el teatro de Gil Vicente es por su constante experimentación y toda esa versatilidad, además de revelar una concepción dramática, basada en la unidad de acción, lenguaje y música, muestra también una permanente insatisfacción, característica del genio creador, lo cual le llevó a elegir nuevos enfoques y a considerar ninguna obra como definitiva. El hecho de que Gil Vicente se refiera a sí mismo como "el que fez os Autos a el Rei", según leemos en el Auto Pastoril Portugués y en el Auto da Festa, pone de relieve su labor creadora de compositor o fazedor, pues no sólo escribió sus obras sino que también las representó. Esta doble faceta a lo largo de su trayectoria dramática nos hace ver el esfuerzo de Maestre Gil por sustituir lo gastado por lo nuevo. Incluso en un procedimiento tan peculiar como las acotaciones, concebidas en muchos casos como fórmulas rígidas e inalterables, el dramaturgo portugués las utiliza para crear su propio método, encaminado a trasladar lo inmediato al ámbito de lo trascendente. A esta transferencia que se produce en el lenguaje de la acotación escénica, visible en el empleo de una sintaxis determinada, que casi siempre gira en torno a la ley de la yuxtaposición, responde un predominio de la función conativa en el discurso teatral, que tiene que ver con las órdenes dadas por el autor a los actores y espectadores sobre la representación de la obra. Al incorporarse al texto dialogado, la acotación abandona su función referencial, meramente informativa, para transformarse en discurso dramático, en expresión de una comunicación desarrollada en la escena y destinada a influir en el espectador. En este sentido, el reconocimiento de un discurso directo, cuya continuidad articula el juego de relaciones entre el actor y el espectador, va pautando las diversas fases del teatro vicentino, donde la nostalgia echa de menos lo que ha dejado de vivirse, el deseo hacia lo que una vez fue y ya no volverá. Dentro de esta nostalgia por un orden perdido, experiencia del comienzo que da forma a la pluralidad de la memoria, seleccionamos cinco obras correspondientes a cinco momentos significativos: Monólogo do Vaqueiro (1502), Barca da Glória (1519), Dom Duardos (hacia 1522), Triunfo do Inverno (1529) y Auto da Lusitana (1532).

La primera de ellas es el Monólogo do Vaqueiro, representado el 7 de junio de 1502 en el viejo palacio de la Alcáçova, con motivo del nacimiento del príncipe Juan, futuro Don Juan III, y ante la familia real, estando presentes, además del rey y la reina, la "reina vieja" Doña Leonor, que siempre apoyó a Gil Vicente en sus actividades dramáticas, la infanta Doña Beatriz, madre del rey, y la duquesa de Braganza. Dentro del ciclo navideño, configurado por el anuncio del ángel, la descripción del nacimiento y la llegada de los pastores con los regalos, esta breve pieza, también conocida como Auto de uma Visitação, debido a la antigua costumbre de los pastores de viajar hasta el pesebre el día de Navidad, destaca dos hechos: la novedad de la representación, subrayada por las acotaciones, tanto al principio ("se põe aquí primeiramente a dita Visitação por ser a primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou"), y la figura cómica del rústico pastor, cuya caracterización, el sentirse en un ambiente extraño, el uso del disfraz y la comicidad del sayagués, sirve para expresar el contraste entre el mundo rústico y el cortesano, simbolizado aquí por los "rascones", que tratan de impedir la entrada del pastor a la cámara regia. Desde la época helenística, la superioridad de la vida campestre sobre la urbana se había cifrado en el tópico del Beatus ille, recuerdo de la primitiva Edad de Oro, y la difusión del tópico por Petrarca contribuyó al reforzamiento de la convención bucólica durante el Renacimiento. Pasando por alto las analogías de este monólogo vicentino con las églogas navideñas de Juan del Encina, sobre todo la primera, en la que se da también la personificación del propio autor, e incluso alguna alusión burlesca, como la costumbre de los estudiantes salmantinos de "pelar" a los rústicos en el Auto del repelón, sugerida aquí al comienzo ("Siete arrepelones / me pegaron a la entrada"), lo más importante tal vez sea el intento del pastor por adaptarse al nuevo espacio cortesano, según indican sus palabras:

Si es aquí a donde vo?

Dios mantenga! Si es aquí?

Que yo ño sé parte de mí,

ñi desllindo dónde estó.

Nunca vi cabaña tal,

es especial,

tan ñotable de memoria:

ésta deve ser la gloria

principal

del paraíso terrenal.

Se ha subrayado la coincidencia, en cuanto a la representación, de la Égloga primera de Juan del Encina ante los duques de Alba con la del rústico pastor ante la familia real portuguesa en el Monólogo, pero mientras en la primera se escenifica un conflicto personal del autor con ciertos cortesanos envidiosos de su fama, en la pieza vicentina lo personal se hace colectivo, adquiriendo así un carácter nacional. Términos como "abrigado", "cabaña" y "paraíso terrenal", seguidos de los correspondientes deícticos ("aquí", "dónde" y "ésta"), que sirven para particularizar la expresión, nos hacen ver que, dentro del espectáculo, el espacio representado coincide con el de la representación. Porque la crítica de Gil Vicente, igual que hará más tarde Lope de Vega en Fuenteovejuna, no va en contra del orden encarnado de la monarquía, de ahí la admiración del pastor por la familia real ("Oh qué bien tan principal / universal"), sino contra aquellos que lo subvierten para salvaguardar sus intereses políticos y económicos. Por eso, al final de la pieza, se entiende que la llamada a participar en la alegría colectiva quede frustrada por la mala intención de los cortesanos ("Quiérolos ir a llamar: / mas según yo vi las señas, / hanle de messar las greñas / los rascones al entrar"), y la observación adicional del autor en la acotación de no seguir la recomendación de la reina Doña Leonor ("E porque a substância era mui desviada"), son dos situaciones dramáticas que forman parte, a través de una sutil alegoría, de una crisis social a nivel nacional, que es lo que subyace bajo el artificio del mundo pastoril. Sin abandonar su papel tradicional, la presencia del pastor ante los nobles, con su deseo de obsequiar a su "señor natural", sirve para afirmar la inocencia frente al engaño, el tono humano

frente al código estereotipado de la cultura cortesana, posición de la que también participa el propio dramaturgo vestido de pastor[44].

En el mundo medieval, donde Gil Vicente comienza a formarse, lo real de la vida no desaparece, sino que es transportado a un ámbito nuevo, trascendente, a través de la necesidad de las metamorfosis, cuya potencia hace de la escritura un viaje sin descanso en busca de la totalidad. Y esa travesía de la escritura sin límites, en permanente movimiento, se cumple sobre todo en la Divina Comedia, que sólo se llama así a partir del siglo XVI, obra de la totalidad, "poema sacro" sobre el que "cielo y tierra han puesto la mano", donde todo debe ser asumido y consumido por el lector. Yo creo que Gil Vicente tuvo muy en cuenta, más de lo que ciertas analogías dan a entender, esta experiencia de la totalidad que Dante busca en la Comedia, que es un aprendizaje del pensamiento, de la visión y de la escritura. Tal escritura en acción, en trance de constituirse, se revela como una experiencia radical del lenguaje, cuestión de vida o muerte, como un tránsito de lo exterior a lo interior, de la multiplicidad de los signos a la plenitud del significante. Moviéndose desde una extensa diversidad hasta llegar a una expresión más simple, el lenguaje de la Comedia, a la vez "racional y sensible", aparece como signo de la totalidad y la escritura como un cuerpo único en estado de transformación continuo. Sólo porque Dante ha estado en el Infierno, ha salido de él y, junto con Virgilio, ha atravesado el Purgatorio, se le ha revelado el Paraíso. De ahí que, en la escritura de la Comedia, un pasaje no sea más que el anuncio de otro y el desplazamiento serial se manifieste como un intento de traducir la lengua del mundo. El dramaturgo portugués supo asimilar esta travesía de la escritura como deseo, que sólo se cumple cuando llegamos a la eternidad transparente del paraíso, lugar de la primera palabra, por eso el Auto da Barca da Glória (1519) no puede entenderse sin las dos Barcas anteriores, la Barca do Inferno (1517) y la Barca do Purgatório (1518), pues lo que intenta con ellas Gil Vicente es una dramatización del tópico cursus animarum post mortem.

Ahora bien, desde el punto de vista escenográfico, que es el que aquí nos interesa, hay una notable diferencia entre el carácter procesional de las primeras Barcas, donde los distintos tipos van desfilando ante el Ángel y el Diablo, y la ordenación más articulada

de la tercera, donde la presencia activa de la muerte no permite que la atención del lector se desplace hacia otros personajes. Bien se haya inspirado en los Libros de horas o en alguna versión clandestina de la Dança General de la Muerte, pues la primera impresión sevillana data de 1520, lo cierto es que Gil Vicente utiliza las fuentes con absoluta libertad. Desde finales del siglo XIV, la visión terrorífica de la Danza Macabra primitiva, con su espectáculo de corrupción física, comienza a ser sustituida por una confianza en la vida eterna bajo la perspectiva cristiana del tópico De contemptu mundi, que halla su principal cauce de expresión en la alegórica Dança General de la Muerte castellana. Para un público familiarizado con el tema de la muerte, la aparición de ésta en escena como personaje central le da una doble función: ritual o escatológica, que compromete al hombre en su destino final, y dramática, que da a los personajes un contenido humano a través de diálogos vivos y cambiantes. Bastaría comparar la figura del Emperador, en la Dança General y en la Barca de la Glória, para apreciar mejor las diferencias:

Dança General	Barca de la Glória
Dize el emperador:	Emperador:
¿Qué cosa es ésta que atán sin pavor	¡Quán estraños
me lleva a su dança, a fuerça, sin grado?	regalos das, vida d'engaños,
Creo qu'es la muerte, que non ha dolor	dulce, ciega, triste, amara!
de omne que sea, grande o cuitado.	Contigo dexo los años,
¿Non ay ningún rey ni duque esforçado	entregásteme mis daños
que d'ella me pueda agora defender?	y bolvísteme la cara.
¡Acorredme todos!	Mas no puede ser,
que ya tengo el seso del todo turbado.	Mi triumpho allá te queda,
(vv.105-112)	mis culpas trayo comigo;
	deshecha tengo la rueda
	de las plumas de oro y seda
	delante mi enemigo.
	(vv.346-356)

En ambos casos domina la tristeza causada por la pérdida de la dignidad social, pero mientras en la Dança tal resignación aparece formulada verbalmente, en la Barca se transforma en acción dramática. Además, el hecho de que el Auto da Barca da Glória fue concebido para ser representado en un espacio y tiempo concretos, la iglesia de Almeirim durante la Semana Santa de 1519, no sólo contribuye a la unidad de las tres obras, según vemos por la hoja de cordel existente en la Biblioteca Nacional de Madrid ("Primeiramente no presente auto se fegura que no ponto que acabamos d'espirar chegamos supitamente a un rio, qual por força havemos de passar em um de dous batéis que naquele porto estão"), sino también a una mayor visualización del espacio escénico, primero como representación pictórica ("Nota que neste passo os Anjos desferem a vela em que está o Crucifixo pintado, e, todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração"), y después en la acotación final ("Não fazendo os Anjos menção destas prezes, começaram a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda ũa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor: e veo Cristo da Resurreição e repartio por eles os remos das Chagas e os levou consigo"), donde la aparición de Cristo resucitado viene a ilustrar el proceso de salvación y el triunfo de la vida sobre la muerte. Podría decirse entonces que gran parte de la atracción de esta tercera Barca reside en haber logrado un estado de creatividad interior en escena, un ritmo interno que hace que se fundan en una sola pulsación el espacio físico, las acciones de los personajes y el diálogo, verdadero motor del teatro vicentino, y que, gracias a su efecto directo e igualitario, la figura de la Muerte se vuelve más real y humana[45].

Históricamente, con el fin del reinado de Don Manuel I y el comienzo del de Don Juan III vienen los años en los que disminuyen las representaciones de las piezas religiosas y comienzan las de las comedias profanas, sobre todo las alegóricas y novelescas, que presentan una intriga más larga y compleja, se desarrollan en un ambiente cortesano de gran espectáculo y ofrecen un lenguaje retórico, cuyo tono épico, que responde a la función propagandística de los libros de caballerías, nos hace penetrar en la nostalgia de un mundo idealizado. De él participa Dom Duardos, tal

vez la obra maestra de Gil Vicente, cuya Carta-prólogo a Don Juan III nos habla de un cambio de gusto estético ("con tan dulce retórica y escogido estilo"), que se debe tanto a la lectura de los libros de caballerías, género entonces de moda, como a la conversión de la materia narrativa en sustancia teatral. En la obra de teatro no se pueden malgastar palabras y a este ahorro subordina el dramaturgo portugués la construcción de la obra: escogiendo los nudos esenciales del argumento, despojando la acción de elementos secundarios, concentrando la atención del público sobre el amor de los protagonistas y valiéndose del marco simbólico de la huerta para revelar su verdadera identidad. Integradas en las fiestas galantes de la Corte portuguesa, las comedias vicentinas son fruto de un arte esencialmente lúdico, donde la ficción compartida mediante el disfraz sirve para subrayar un acto de identificación, la identidad oculta bajo la diferencia, y para afirmar la autonomía plena de lo estético en la simultaneidad de la escenificación. Y dado que el arte vive de una duplicidad entre lo aparente y lo real, cuyo cruce hace posible la ficción, la imaginación del dramaturgo se encarga de mantener viva esa distancia que va desde el desconocimiento al reconocimiento. En el fondo, lo que representa Dom Duardos es una confrontación de lo idel con lo real, de lo singular con lo trivial.

Si la ficción es esencial a todo texto, pues nos permite vislumbrar la forma en que aparece la verdad en el discurso, hasta el punto que, según dijo Shakespeare, "el poeta más verdadero es el más fingidor", afirmación de la que se hará eco más tarde Pessoa ("O poeta é um fingidor"), Dom Duardos nos convoca a participar en un contexto de debates, el de la justa o torneo caballeresco, en donde la singularidad del juego, profundamente enraizada en lo estético, sirve para mantener el sentimiento de la personalidad, que va a ser tan acusado a lo largo de la obra. En ese espacio de la acción caballeresca se desarrolla el juego y en él valen las reglas. Como casi siempre, lo importante es saber si las acotaciones, que no preceden a ningún otro texto, se reducen a fórmulas fijas o bien contribuyen al desarrollo de la acción dramática. Detengámonos en tres de ellas: La primera tiene que ver con la separación tras el desafío ("En este paso se combaten, y temiendo el Emperador la muerte de tales dos caballeros según se combaten fuertemente, mandó a su hija Flérida que los fuese a separar"), separación que,

como sucede en la literatura del amor cortés, sirve para engendrar el deseo de posesión. Y uno de los riesgos que asume el que está enamorado es el de llegar a ser otro distinto del que es. De ahí el artificio del disfraz, consustancial al personaje dramático, que ya desde un principio se propone como medio de descubrimiento de la identidad del protagonista:

▪

FLÉRIDA	¿Ansí, noble caballero, os vais sin más descobrir?
DON DUARDOS	Yo vendré, cobraré fama primero si amor me dexa vivir, mas, ¡no sé!

Amar exige esperar, desear que ocurra algo diferente. Huida de lo convencional hacia lo íntimo de la duda (“mas, ¡no sé!”), que acostumbra a ser más verdadera, pues gracias a la duda la palabra se libra de su insinceridad retórica. A partir de ese momento inicial de separación todo se puebla del juego, que es también el del lenguaje, todo es prueba o enigma, que el amante debe resolver. Y esa prueba por la que el héroe tiene que pasar alumbra, entre sus varias posibilidades de expresión poética, la experiencia de la iniciación, como sucederá con la aventura del “caballero salvaje” en el episodio amoroso de Camilote y Maimonda, cuya intercalación en la comedia sirve para ejemplificar, desde la tradicional asociación de los momos con el torneo, la transformación del tipo salvaje en personaje dramático, de lo grotesco en sublime, dentro de un ambiente cortesano en el que lo real y lo fantástico ya no se distinguían. No cabe duda de que la acotación inicial, aludiendo a la separación de los amantes, es razón suficiente para motivar la intriga, ofrecernos una dimensión inesperada del personaje y generar tensión a través del diálogo. En suma, la acotación es generadora de espacios de libertad e innovación[46].

La segunda se relaciona con un objeto representable, “la copa encantada”, que arrastra el simbolismo del graal y durante la época románica se había identificado con el corazón, centro de la afectividad. Así pues, la copa tiene un valor simbólico: beber el agua de la copa equivale a participar de la transformación amorosa. Por eso, dice Flérida después de beberla:

FLÉRIDA	¡Oh, qué agua tan sabrosa!: toda se maposentó nel corazón. Y la copa, ¡muy graciosa! ¡Oh, Dios libre a quien la dio de pasión!

Convencido de que la mejor forma de comunicar algo es a través de la emoción, este símbolo ritual, mediante la fina sensibilidad del dramaturgo portugués, vive una repentina transformación. Porque las marcas subjetivas de la exclamación, que expresan el punto de vista del hablante, forman parte de una operación mágica de metamorfosis, que parece hablar desde lejos, desde otro lugar. De algún modo, esa "agua tan sabrosa" y esa "copa muy graciosa", al unirse en la imaginación del poeta-dramaturgo, están indicando una íntima relación entre magia y creación, vida e inmortalidad. Esa copa no es un truco de magia, es la magia misma puesta en escena, pues cumple la función de liberar "a quien la dio de pasión", esto es, de todo aquello que impide a los amantes unirse. El agua de la copa es un elemento ritual, purificador, que borra una realidad, la de la convención, e instaura otra, la de la libertad, haciéndonos vivir una experiencia iluminadora: es en el acto primordial del agua donde el hilo del amor se teje.

Si hasta entonces los amantes hablan veladamente de su relación amorosa, a través de frecuentes monólogos y soliloquios llenos de ingenio, a partir de la mágica floración del amor en el espacio mítico de la huerta, donde hay un eco del Cantar de los Cantares ("Por vos cantó Salamón / el cantar de los cantares / namorados", dice Camilote de Maimonda), los amantes, contagiados de un sentimiento de amor invencible frente a lo efímero, comparten su emoción sin veladuras y entregan su amistad en un largo viaje, según recoge el "Romance para final del Auto", que cifra su estructura en el deseo de unión largamente perseguido:

Al son de sus dulces remos

la Princesa se adormía

en brazos de Don Duardos,

que bien le pertenecía.

La gestualidad de los brazos, ligada a la acción de abrazar, cumple una función de gran intensidad emotiva. A esto hay que añadir el símbolo de poder y dominio ("que bien le pertenecía"), representado en la iconografía medieval, por lo que el brazo, unido a la mano como símbolo de manifestación, prolonga la acción de la escritura donde el hilo se teje. Si Gil Vicente escoge este romance, insertado en la tradición oral, para sintetizar el mensaje de su obra ("que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía"), es porque, además de expresar la unidad entre poesía y música ("Al son de sus dulces remos"), cumple una función dramática: visualizar la resistencia que exige el sacrificio del amor, mostrar que el deseo de posesión feliz se hace realidad escénica[47].

Con el Auto dos Quatro Tempos, adaptación dramática del mito de las cuatro Estaciones o Edades del hombre a la fiesta de Navidad, Gil Vicente quiso expresar la armonía del ciclo cósmico, dándonos a entender que tal equilibrio abarca toda la naturaleza y está latente en los objetos más insignificantes. En esta misma línea de renovación se inserta la obra Triunfo do Inverno (1529), concebida como un rito de paso entre la muerte del Invierno y la resurrección de la Primavera, como un viaje de la nostalgia a la esperanza, y proyectada históricamente sobre el sueño utópico de una nueva vida para la nación portuguesa. Dentro de este marco natural, donde el recuerdo de un pasado feliz, subrayado al comienzo por el propio autor ("Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeiro, / e gaita en cada palheiro; / e de vinte anos acá / não há i gaita nem gaiteiro"), tanto contrasta con la esperanza puesta de relieve por el villancico que cantan las Sirenas ("Por más que la vida pene, / no se pierda el esperanza, / porque la desconfianza / sola la muerte la tiene"), que crea una irreprimible necesidad de rescate, quisiera detenerme en cuatro figuras alegóricas, dos pertenecientes al Invierno, el Pastor y la Vieja, y dos a la Primavera, el Joven bello y la Sierra de Cintra, que actúan como personificaciones de un fondo mítico, primitivo, en el que el tiempo no cuenta y la música colabora constantemente con el sonido.

Dentro de la presentación realista que le caracteriza, la figura del pastor ofrece dos vertientes: la litúrgica de los autos navideños y la profana del salvaje bruto, cuyo aspecto tosco tanto debía impresionar a los espectadores ("Aunque veáis mi figura / hecha un

salvaje bruto"). A ello hay que añadir el nombre o apodo, Juan de la Greña, que constituye una evidente acotación implícita. Algo similar ocurre con la Vieja que quiere ser joven, figura de la Muerte, que es expulsada de la comunidad y pasa la prueba de la "serra nevada" para poder casarse con "um moço marido", recuerdo de las fiestas agrícolas, cuando el Invierno se casaba con la Primavera o Mayo joven.

Mas antes de que esto ocurra, las Sirenas, parientes cercanas de la muerte, cantan un canto futuro, un canto por venir, aquel que conduce al navegante hacia el abismo de la separación, donde el cantar comienza verdaderamente. Siempre se ha utilizado el encuentro de Ulises con las Sirenas como resistencia del héroe al engaño de la seducción, pero en la obra vicentina el canto de las Sirenas no se torna insuficiente. Al contrario, situado en la parte central del auto, es el que hace posible el tránsito de la tempestad a la calma, el tiempo de las metamorfosis, donde coinciden distintas experiencias en el presente de la canción:

▪

SEREIAS	Por más que la vida pene, no se pierda el esperança, porque la desconfiança sola la muerte la tiene. Si fortuna dolorida tuviera quién bien la sienta, sentirá que toda afrenta se remedia con la vida. Y pues doble gloria tiene después del mal la bonança, no se pierda el esperança en cuanto muerte no viene.

Oír el canto de las Sirenas es entrar en contacto con la voz del abismo, que nos invita a recorrer una distancia. Y mientras la revelación de ese canto enigmático no se produzca, hay que esperar, permanecer a la escucha. En ese instante fuera del tiempo, que hace coincidir la presencia y la ausencia en una simultaneidad imaginaria, la muerte viene al encuentro de la vida, identificándose por la metamorfosis del deseo. Sin este villancico cantado por las Sirenas, seres imaginarios que nos atraen hacia la profundidad indefinida de la muerte, donde surge el canto que ya no puede morir, sería imposible entender el paso de un mundo a otro, en el que se cifra el sentido del auto y el de toda escritura, el tránsito que el dramaturgo portugués ha intentado convertir en movimiento de resurrección.

La segunda parte del auto está dedicada a la exaltación de la Primavera, en la que nace la infanta Doña Isabel de Portugal, de manera que la identificación del rey Don Juan III con la figura del salvaje o San Juan verde, según revela la respuesta afirmativa de la interrogación retórica contenida en la cantiga ("Quem diz que não he este / Sam Joam o verde?"), sirve para relacionar los ritos de renovación con la vuelta a los tiempos míticos de los orígenes. En efecto, tanto la alusión de la Sierra de Cintra al nuevo jardín que el rey trae consigo ("jardim se toma por Joam"), donde se juntan el canto a la primavera y el motivo político, como la comparación que hace el Infante de este jardín con el Paraíso terrenal, donde estaba plantado el árbol de la vida ("Este bel jardim da vida"), insertan el destino histórico de la nación portuguesa dentro del ciclo cósmico renovable, dándose así un significado trascendente. La intervención del propio rey en la representación, pues entra en el palacio acompañado de otras figuras ("Entram quatro mancebos e quatro moças, todos muito bem ataviados em folia"), viene a confirmar que toda la Corte participaba de ese deseo de renovación. Sueño verde de la naturaleza recordada, que tiende a recobrar la inocencia sexual de los vegetales, según vemos en El jardín de las delicias del Bosco, y remite a un estado de inocencia natural, en donde se abandona el pensamiento discursivo a favor de la contemplación. El tiempo del jardín, hortus conclusus en la tradición bíblica, es un tiempo sin tiempo, anterior a la caída del hombre en la historia, que

nos devuelve la armonía perdida y refleja el estado de inocencia en el orden de la naturaleza[48].

Todo viaje es siempre una peregrinación, una oportunidad de profundizar en sí mismo. Tal vez por eso, el que hace el dramaturgo hacia los orígenes de Portugal en el Auto da Lusitana (1532), en un período de crisis extrema, forma parte de un proceso de iniciación, donde el propio autor aparece como una especie de chamán o psicopompo del alma portuguesa, a quien le es concedido el conocimiento de los misterios nacionales ("foi ensinado dos segredos do Antigo Portugal"), y en el plano dramático, al anticipar al público el argumento de la obra que se va a representar ("E porque ao diante vai o argumento dela, se não põe aquí neste princípio", precisa la didascalia), su disfraz bajo la figura del "Licenciado" constituye uno de los más claros ejemplos de teatro dentro del teatro. Esta trascendencia de la historia por el mito, más próxima al latir de la naturaleza, integra los materiales dispersos, aquellas situaciones dramáticas de fulgurante identidad, en el espacio intangible de la unidad artística. Quisiera detenerme en tres de ellas: el diálogo amoroso entre Lediça y el Cortesano, la leyenda de Portugal y Lusitania, germen del auto mismo, y el diálogo satírico entre Todo el Mundo y Nadie.

Partiendo de la transformación que exige lo imaginario y que el lenguaje dramático debe reflejar, observamos que la declaración amorosa del Cortesano es una simple imitación de los tópicos de la poesía cancioneril ("porque eu me queymo e arço / com dores de coraçam"), y tal artificio o engaño estético se proyecta moralmente, pues la intención desviada del Cortesano, advertida por Lediça ("Crede, senhor, que o jogar / pocas vezes aproveyta"), viene predeterminada por la condición de ser ésta judía. Lo que llama la atención de esta escena realista es la penetración de lo superficial, la búsqueda de la realidad bajo las apariencias, que es una de las claves del arte vicentino y singularmente de sus obras de madurez, la lenta e incesante progresión de una escritura hacia la intimidad de su verdadero cumplimiento.

Más complicada resulta la segunda situación dramática señalada, puesto que la leyenda de Portugal y Lusitania, totalmente ficticia y liberada del orden del tiempo, no sólo sirve para contraponer las

preocupaciones materialistas de Mercurio (“es un bestial”) a la actitud amorosa y sincera de Portugal (“es fundado sobre amor, e es marido natural”), sino también para implicar lo histórico de la expansión colonizadora en un tiempo distinto, el de los valores espirituales, que se echa de menos y el arte puede ayudar a representar. Uno de esos instantes liberados del orden del tiempo, que constituye una realidad nueva y casi sagrada, entendiendo por tal la visión de la experiencia amorosa, que va unida a la renovación primaveral, es la entrada de Mayo (“mensageiro do Sol”), que, después de un intermedio naturalista, canta con renovado gozo:

Este hé Mayo, o Mayo hé este,

este hé o Mayo e florece.

Este hé mayo das rosas,

este hé mayo das fermosas,

este hé mayo e florece.

Este hé mayo das flores,

este hé mayo dos amores,

este hé mayo e florece.

Dentro del teatro vicentino, la inserción de lo lírico en lo dramático no es ajena al mensaje de la pieza. La tradición de la “fiesta de Mayo” hunde sus raíces en el culto a la Gran Madre y destaca su potencial de fecundidad. Con esta canción de mayo, que emplea como recursos fundamentales la particularización del deíctico en posición anafórica (“Este hé Mayo”), la reiteración del estribillo

(“este hé mayo e florece”) y el símbolo de la rosa (“Este hé mayo das rosas”), asociado al amor y a la renovación de la Primavera, que es también el mes de la Virgen y la castidad, lo que Gil Vicente quiere transmitirnos es un profundo sentimiento de regeneración. Atento a no malgastar nada de su ingenio en sus años finales, el dramaturgo portugués sintió la necesidad de unir el destino de la nación a su expresión poética, que preserva aquella inocencia oscura del origen, anterior a toda posibilidad de relación y que la canción, desde su desnudez, le asigna una permanencia. Si esta cantiga forma parte de una renovación que hay que mantener, lo que hace aquí la palabra poética, siempre ligada a la libertad de lo posible, es mostrarse más leve y precisa en el fondo de la musicalidad, como si esa ligereza, que es también su intimidad más propia, fuese capaz de concentrar en sí misma la relación de lo histórico con lo primordial, una soledad acogedora cuyo ser impersonal carece de autoridad.

A esta dialéctica entre el dominio de lo personal y la libertad de lo impersonal, tercera de las situaciones dramáticas, responde el diálogo satírico entre Todo el Mundo y Nadie, cada uno de ellos representante de una posición distinta, según nos dice Berzabu (“Todo-Mundo é lisonjeiro, / e Ninguém desenganado”), cuya dicotomía contribuye a la visión superadora de una realidad integral. Mediante la simultaneidad de la representación dramática, las figuras alegóricas de Todo el Mundo y Nadie llegan a fundirse en el vacío intermedio de la poesía dramática, de modo que la extrema pobreza encarnada por Nadie (“um homem vestido como pobre”, anota la acotación), permite crear al dramaturgo, desde lo impersonal que le pertenece, una realidad más desnuda y duradera, precisamente en un momento histórico donde el discurso social se basaba en las apariencias[49].

La indefinición genérica a lo largo de la Edad Media hace difícil establecer, en el ámbito dramático, unos límites precisos entre lo teatral y lo para-teatral, entre el juego de la representación dramática, entendida ésta como espectáculo, y las actividades dramáticas en la Corte, que se apropia del ritual religioso a partir del siglo XIV, sustituyéndolo con el auge de los libros de caballerías, literatura entonces de moda, y donde la participación del Rey es cada vez más activa. Entre estas actividades destacan tres

representaciones: los momos, ligados por el disfraz a la fiesta del carnaval, el arremedilho, basado en la imitación de los remedadores o juglares ambulantes, y los entremeses, asociados a la fuerza cómica de la palabra coloquial. Aunque estas representaciones muestran un mayor desarrollo en España que en Portugal durante la primera mitad del siglo XVI, no por ello están ausentes en la tradición literaria del país vecino, según vemos por las referencias del poeta Duarte da Gama en el Cancioneiro Geral (1516), recopilado por García de Resende, donde hace un elogio del entremés ("Non há i entremeses / no mundo universal / do que há em Portugal / nos portugueses"), o del propio Gil Vicente, cuando en el Auto em pastoril portugués (1523) hace decir al rústico Vasco Alfonso: "que entrasse cá na capela / predicar un entremês". Así pues, al hablar de actividades para-teatrales, nos referimos a aquellas representaciones cortesanas (nacimientos, matrimonios, fiestas, bodas, banquetes), que siendo en un principio independientes del texto dramático, se incorporan a él, dándole una adecuada puesta en escena, mediante alusiones a la distribución del espacio, entradas y salidas de los personajes, decoración y gestos, y contribuyendo a su mejor comprensión. De los tres tipos de acotaciones señaladas al principio, la descriptiva, la dialogada y la expresiva, podemos hallar múltiples ejemplos en los autos vicentinos, debido sin duda a la búsqueda de un arte total, donde todos los elementos que intervienen en la escena están tratados con una gran economía de medios expresivos. Pero si tuviera que decidirme por una de ellas, destacaría la acotación expresiva, tanto explícita como implícita, puesto que la poesía dramática de Gil Vicente va unida a la música, que forma parte activa del drama y cumple una triple función escénica: marcar las entradas y salidas de los personajes, subrayar algún aspecto de su personalidad e impulsar el desarrollo de la acción dramática. Veamos un ejemplo característico de esta acotación, como es la cantiga que canta el personaje alegórico de la Primavera en el Auto dos Quatro Tempos:

En la huerta nasce la rosa:

quiérome ir allá

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

Por las riberas del rio

limones coge la virgo.

Quiérome ir allá,

por ver al ruiseñor

cómo cantavá.

Limones cogía la virgo

para dar al su amigo.

Quiérome ir allá,

por ver al ruiseñor

cómo cantavá.

Para dar al su amigo

en un sombrero de sirgo.

Quiérome ir allá,

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

Esta cantiga evoca una famosa marinha o barcarola, modalidad de las cantigas de amigo, compuesta por Joam Zorro (“Pola ribeira do rio / cantando ia la dona virgo / d’amor”), en donde la “ribeira do

rio" aparece como lugar de encuentro amoroso. También aquí, la presencia de una naturaleza feminizada, la técnica paralelística con la leve variación de "por mirar" a la de "por ver", la mezcla de tiempos verbales y la simultaneidad de símbolos eróticos, son signos expresivos que contribuyen a crear un recinto sagrado fuera del tiempo, el alegórico locus amoenus de la retórica medieval, que revela una nostalgia por el paraíso perdido. Este sentimiento del amor vinculado a la naturaleza, con su sentido de renovación cíclica, está ya latente en el poema medieval. Ahora bien, al incorporarse a la atmósfera musical del Auto dos Quatro Tempos, donde se da una correspondencia entre elementos paganos y cristianos, según vemos por el motivo de alabanza al Niño Jesús, que une a Júpiter y a David, dicha cantiga, inserta en el espacio mítico del jardín o la huerta, reflejo del cosmos, se convierte en forma natural para la expresión de la armonía. De esta manera, transformadas las estaciones del año en instrumentos musicales, en un momento como el inicio del Renacimiento, donde los instrumentos comienzan a independizarse de las voces, esas figuras alegóricas, con su relación unitaria entre lo particular y lo general, nos ofrecen una visión paradigmática del destino humano. La preponderancia que la música tiene en el teatro vicentino no se debe sólo a su acompañamiento de la situación dramática, a la inclusión del cantar tradicional en un ámbito teatral, gracias a la cual la poesía dramática puede volverse lírica, sino también a la conciencia de que lo poético arraiga en la totalidad de lo musical, convirtiéndose así la música en materia misma de la escritura. En la representación teatral, música y poesía no tienen una significación independiente, sino asociada al conjunto del espectáculo del que forman parte. Por otro lado, las abundantes referencias a las formas cantables, la cantiga, el romance y el vilancete, las citas de instrumentos musicales y las variadas formas coreográficas, entre las que destacan las chacotas y folias, canciones concebidas y escritas para tres o cuatro voces según el gusto polifónico, nos permiten vislumbrar el panorama musical de la época, y lo que es más importante, la capacidad de la palabra musical para conmover el ánimo del público cortesano. El Auto dos Quatro Tempos, situado en la frontera de la sustitución del teatro religioso por el profano, pone de manifiesto, a través de las diversas melodías de sus canciones y la variedad de sus ritmos, que la música está involucrada en el texto dramático, expresando la palabra musical,

en cada representación, algo vivo, en movimiento, algo incompleto de lo que aparece o se presenta dentro del espectáculo y que, por ello mismo, necesita ser reconducido al modelo original que vive en el espíritu del artista. La íntima relación entre música y drama se revela así como un intento de abarcar poéticamente la totalidad de lo real, de crear un puente entre lo efímero y lo eterno, un diálogo entre la gravedad de la gracia y la levedad de la palabra[50].

En la evolución del teatro medieval se observan dos hechos simultáneos: el desplazamiento de las representaciones teatrales desde el interior de las catedrales a las plazas públicas de los municipios y los gremios, lo cual exige un cambio en la práctica escénica, y la progresiva profesionalización de las compañías de actores. Con la llegada de las compañías italianas el teatro se profesionaliza y entra en competencia con el teatro religioso, dividiéndose éste en el auto sacramental, que consiste en la representación de un dogma a través de la alegoría, y el teatro popular, que recurre tanto a la commedia dell'arte como a la tradición religiosa. En el caso del teatro vicentino, a tenor de los escasos documentos conservados sobre la práctica escenográfica, observamos en sus autos religiosos una herencia de la escenificación medieval, con sus tres principios básicos de multiplicidad, yuxtaposición y simultaneidad. Incluso en una obra como el Auto da Sibila Cassandra, aunque se nota un mayor equilibrio entre lo religioso y lo profano, la indicación escénica de la Copilaçam ("Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do Nascimento"), revela el uso de cortinas en lugar de bastidores, ya presente en el teatro litúrgico, la aplicación de los principios de la representación simultánea y la composición dramática como fusión artística, mediante el empleo de la música y la plástica. Ese deseo de síntesis, ese afán por acotar la totalidad, es un rasgo básico del pensamiento medieval[51].

Ahora bien, la situación cambia radicalmente cuando Gil Vicente es nombrado director de espectáculos de la Corte portuguesa en 1520, porque a partir de entonces el dramaturgo escribe sus piezas y las representa con la fastuosidad propia del espacio cortesano, distinto del espacio reducido de las iglesias y palacios, responsabilizándose de las escenificaciones en su doble condición de autor y actor (según la cita de André de Resende en su Genethliacon, al llamarle

"Gillo, poeta comicus", tal vez como compositor y representante de sus propias piezas). A esa mayor dedicación al teatro, por parte de Gil Vicente, a partir de la fecha señalada, habría que añadir la propia evolución del teatro religioso hacia lo profano y la lectura que el dramaturgo portugués hizo de la Propalladia de Torres Naharro, publicada en Nápoles en 1517, hechos que determinan una forma distinta de componer. Bastaría tener en cuenta las acotaciones escénicas de una obra como Cortes de Júpiter (1521), situada en esa línea divisoria entre lo antiguo y lo moderno, para deducir que la representación vicentina era una parte integrante de la fiesta real ("muito bem a propósito"), hábilmente compuesta y montada ("cousa muito bem ordenada") y representada con gran artificio ("muitas figuras bem ataviadas, e mui naturaes"). En esta obra, y en las que vienen después, no sólo se da una sustitución del escenario simultáneo por el polivalente, sino que además se alude reiteradamente al estrado como punto de referencia de la fiesta palaciega presidida por el Rey ("Fadai de linda maneira / este estrado de bos fados, / que Deos lhos dará dobrados", escuchamos decir a la Hechicera del Auto das Fadas). A falta de otros textos de preceptiva dramática, estas acotaciones de los autos vicentinos, igual que la revelación de los apartes, con los que tanto se relacionan, vienen a confirmar que han sido creadas dentro del espectáculo en función del espectador. Como autor y actor de sus actos, doble registro dramático que también Lope de Rueda encarnó por esos mismos años, Gil Vicente necesita de la acotación para facilitar el paso del mensaje dialogado a la representación, convirtiéndose aquélla en el primer punto de información para el espectador. En el ámbito de la práctica escénica, la función primordial de la acotación consistirá en servir de puente entre el texto escrito y el texto representado, que ofrece siempre la posibilidad de superar la simple referencia informativa, de reconocer lo que está latente bajo la superficie del código o la convención.

---

[42] El lenguaje en situación, propio de la representación escénica, se convierte en signo único y actúa de forma simultánea sobre el espectador. Para un estudio más profundo de la obra teatral como conjunción del texto dramático y del texto espectacular, véase el trabajo de María J. Ferrer-Lightner, El lenguaje mixto en el teatro

peninsular y en castellano de fines del siglo XV a mediados del siglo XVI: algo más allá de un simple recurso cómico, Madrid, UNED, 2009. En cuanto a la transformación ideológica del hablante en el drama peninsular del Renacimiento, remito al ensayo de José Jesús de Bustos Tovar, “Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI”, en El personaje literario y su lengua, (eds.), C.Baranda y E.Vian, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp.30-32.

[43] Para que la obra teatral pueda realizarse, es tan importante el diálogo como la acotación. A su unidad indispensable se ha referido A.Ubersfeld en su estudio Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1978. En la misma línea se mueven los ensayos de T.Kowzan, “Texte écrit et représentation théâtrale”, en Poétique, 75 (1988), pp.363-370; y de P.Rubio Montaner, “La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos”, en Anales de Filología Románica, 5 (1990), pp.191-201.

[44] Aludiendo a la personificación del rústico vicentino, señala N.Miller: “O pastor tem dois significados neste auto. Num plano vê-se o elemento simples e burlesco do rústico que está fora do seu meio em presença dos nobres, e noutro o elemento religioso, cara o pastor no seu papel tradicional”, en O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente, Porto, Inova, 1970, p.73. Sobre la formación inicial de Maestre Gil bajo la protección de Doña Leonor, véase el estudio de I. Carneiro de Sousa, A Rainha D.Leonor (1458-1525). Poder, Misericordia, Religiosidade no Portugal do Renascimento, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

[45] Respecto a la transformación de lo aparente por lo ideal de la visión divina, que se da en todo el arte de Dante y de modo especial en el Paraíso de la Comedia, señala E.Auerbach: “En el asunto de la obra, el status animarum post mortem, el poeta, que como cristiano cree en la justicia que le toca a cada uno en suerte de manera individual, se ve en la necesidad de hacer sensible la idea de individuo”, en Dante, poeta del mundo terrenal, Barcelona, Acantilado, 2008, p.253. En la misma línea de considerar a las Barcas como totalidad única y textual, se mueve el ensayo de J.A.Cardoso Bernardes, “Danças da vida e da morte: as Barcas de

Gil Vicente", en Revisões de Gil Vicente, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp.133-152. En cuanto a la función dramática de la muerte, que a lo largo de la tradición medieval es tanto figurativa como plástica, remito al ensayo de J.Camões, "El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente. Invención e integración", en XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1994, pp.156-171; y mi ensayo, "Gil Vicente y su actitud ante la muerte", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.179-197.

[46] Refiriéndose a la prueba que el héroe tiene que superar, señala J.Huizinga: "En una palabra, el héroe lleva una máscara, se presenta disfrazado, encierra en sí un misterio. De nuevo estamos muy cerca del viejo juego sagrado del ser escondido que se revela a los iniciados", en Homo ludens, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p.158. En cuanto a la conversión del "tipo salvaje" en "caballero salvaje", tengo en cuenta el estudio de S.Reckert, Gil Vicente: espíritu y letra, Madrid, Gredos, 1977, pp.45-49; y el ensayo de S.López-Ríos, "La parodia del caballero salvaje en el episodio de Camilote de la Tragicomedia de Don Duardos", en Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido, (eds.), E.Torre y J.L.García Barrientos, Madrid, Síntesis, 1997, pp.259-272.

[47] Para un análisis de la escenificación vicentina, conseguida mediante la evocación de lugares múltiples, remito a mi edición de la Tragicomedia de Don Duardos (Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, pp.41-45). En cuanto a la función de los recursos para-teatrales, como son los objetos, los gestos y el uso del discurso directo, tengo en cuenta los ensayos de M.R.Álvarez Sellers, "Peligros de amor y trampas de lenguaje: Don Duardos de Gil Vicente", en Quadrant, 12 (1995), pp.5-30; y de T.Jordá Fabra, "De la novela a la escena: Los mecanismos de dramatización de Don Duardos de Gil Vicente", en Liquids. Revista d'estudis literaris ibèrics, 3 (2009), pp.79-96.

[48] La relación simpatética del hombre con la Naturaleza es uno de los rasgos más destacados del nuevo espíritu renacentista. A él me he referido en mi ensayo "La naturaleza en la obra de Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.169-177. En cuanto al ritual cósmico de esta pieza

vicentina, véase el ensayo de D.Pereira da Costa, “Ritos cíclicos das estações no Triunfo do Inverno”, en Gil Vicente e sua época, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp.178-191. Respecto a la regeneración del tiempo cíclico, insertada en el mito del “Eterno Retorno”, tengo en cuenta, entre otros, el ensayo de J.A.Pociña López, “Escatología y ciclo cósmico en la obra de Gil Vicente: algunas aproximaciones”, en Anuario de Estudios Filológicos, XXIV (2001), pp.365-379.

[49] En un mundo en crisis, donde nada es lo que parece, la adopción de una voz impersonal es signo de objetividad y permanencia. Refiriéndose a esta voz de Nadie, tan presente a lo largo de la tradición occidental, desde la Odisea hasta los escritos de Pessoa, señala D.González Dueñas: “los que son nadie conservan esa mirada original, esa inocencia”, en Libro de Nadie, Madrid, FCE, 2003, p.121. Respecto al diálogo satírico, tengo en cuenta el ensayo de J.Nuno Alçada, “Para um novo significado da presença de Todo o Mundo e Ninguém”, en Arquitos do Centro Cultural Portugués, XXI (1985), pp.199-271. En cuanto a la consideración de la nación como una comunidad afectiva, donde la lengua es entendida como un instrumento de autonomía política, véase el extenso ensayo de F.Bethencourt, “La sociogénesis del sentimiento nacional”, en Manuscrits, 8 (enero de 1990), pp.17-40.

[50] Para el recurso del teatro dentro del teatro y otras prácticas dramáticas semejantes, referidas sobre todo al teatro español de la primera mitad del siglo XVI, sigue siendo importante el trabajo de R.F.Surtz, The Birth of a Theater: Dramatic convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1979. En la misma línea, está el ensayo de A.San Miguel, “La evolución del espacio escénico ideal en la obra en castellano de Gil Vicente”, en Edad Media y Renacimiento: Continuidades y rupturas, (eds.), J.Canavaggio y B.Dabord, Université de Caén, 1991, pp.145-159. En cuanto al contexto portugués, remito al estudio de L.Sletsjöe, O Elemento Cénico em Gil Vicente, Lisboa, Casa Portuguesa, 1965; y a los ensayos de Maria J.Palla, “Les cérémonies para-dramatiques au Portugal avant Gil Vicente”, en Formes Teatrals de la Tradició Medieval, (ed.), F.Massip, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació, 1996, pp.189-194; y Jorge A.Osório, “Sobre a organização do Livro I da Copilaçam das Obras de Gil Vicente (1562)”, en Máthesis, 4 (1995), pp.35-48.

[51] Debido a la diversidad que presenta el teatro vicentino, se impone la necesidad de recurrir a escenarios múltiples. Esto lo ha visto muy bien, a propósito del teatro español, W.T.Shoemaker en su estudio, Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, Barcelona, Diputación Provincial, 1957. Para la relación entre el texto literario y el texto espectacular dentro del teatro vicentino, remito al trabajo de F.Matos Oliveira, O Destino da Mimese e a voz do Palco, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

VI

Gil Vicente y El Espíritu del Carnaval

Las antiguas bacanales dionisíacas, de las que nos ha dejado Eurípides un buen ejemplo en su tragedia póstuma Las bacantes, hunden sus raíces en la iniciación de los cultos mistéricos. En ellas participaba todo el pueblo en una procesión ritual, se hacían cantos fálicos, llenos de símbolos sexuales y burlas groseras, que nunca pudieron ser controlados o prohibidos, y desaparecían las tensiones en un proceso de fusión con la alteridad, confundiéndose a cada momento el juego con el anonimato, el rostro de la divinidad con la máscara animal, rasgos todos ellos que relacionan estas fiestas con las Saturnalia romanas. En los fragmentos conservados de su Saturnalia, Macrobio, escritor de la latinidad tardía, nos habla de estas fiestas populares, ligadas al culto agrario de Saturno, dios de la siembra, dedicadas a celebrar el recuerdo de aquellas Edad de Oro de libertad e igualdad durante el solsticio de invierno, que la Iglesia cristianizó haciéndolo coincidir con la fiesta de Navidad, en las que se invertían los papeles, pues durante unos días el esclavo ocupaba el lugar de su señor y éste estaba obligado a servirle, y donde se elegía un Saturnalicius Princeps, rey burlesco o figura central de esas “fiestas de locos”, que tanto abundaron a lo largo de la Edad Media. Bajo el signo melancólico de ese otoño medieval, que impregna los alucinados cuadros del Bosco y las farsas de Gil Vicente, se desarrolla el tópico del “mundo al revés”, que alimenta el espíritu del carnaval, donde todo se invierte, y que, en el fondo, expresa la nostalgia por la unidad de un orden perdido[52].

El arte de la predicación, que es anterior al cristianismo, tuvo especial relevancia en el período medieval, primero con De doctrina cristiana de san Agustín, terminado el año 426, y después con Forma praedicandi (1322), de Roberto de Basevorn, que fue tal vez el manual más utilizado hasta la Reforma. Dentro de la oratoria sagrada, los cultivadores del sermón son conscientes de trabajar con un género que se distinguía por tener una estructura más o menos precisa, basada en las partes del discurso retórico, la inventio, la

dispositio y la elocutio, subordinada a la conmoción de los afectos y articulada en torno a la unidad de teología y retórica, según vemos en la obra de fray Luis de Granada Ecclesiasticae Rhetoricae de concinandi libri sex (1576), que fue el más importante tratado de retórica eclesiástica de la época. Ahora bien, la Pregação que Gil Vicente compone, con motivo del nacimiento del infante Don Luis el 3 de marzo de 1506, no es un texto para ser pronunciado desde el espacio sagrado del púlpito, sino para ser representado en la cámara de la reina Doña Leonor. Esta finalidad dramática, mediante la cual la cámara se transforma en capilla y la corte en imagen del mundo pecador, marca bastante la organización del texto vicentino, que está a medio camino entre el sermón edificante de los misterios religiosos y el sermón paródico de la fiesta carnavalesca, conocido en Francia como sermón joyeux y en la Península Ibérica como sermón jocoso.

Es propio del sermón como género literario, tanto moralizante como burlesco, establecer una relación entre el predicador y su público, lo cual hace que los sermones y las obras teatrales ofrezcan un paralelismo estructural, basado en ciertos signos escenográficos, como la presencia de acotaciones, la inserción de diálogos y de apóstrofes, el margen para la improvisación y la apelación directa al auditorio, pues ambos géneros comparten un mismo ámbito de oralidad. En este sentido, no deja de ser sorprendente que al dramaturgo portugués le preocupe tanto el efecto paródico del lenguaje, conseguido sobre todo por la mezcla del castellano y el latín eclesiástico, como el carácter orgánico de su estructura, pues a partir del tema propuesto (“non volo, volo et deficior”), la materia se divide en tres partes, apoyadas a su vez en sucesivas pruebas y aplicaciones. Si tenemos en cuenta que la imagen del predicador como moralista estaba muy instalada en la sociedad de la época y que sus sermones son como “los ojos y la luz” de su comunidad, según vemos en las cien glosas de Don Pedro de Portugal a su Sátira de felice e infelice vida, alrededor de 1450, donde llama a las glosas o comentarios “hijas del texto”, comparándolas con Argos por tener cien de ellas, lo que subyace en la predicación es una analogía entre el sermón y el comentario, basada en el uso artístico de la palabra, ya que si ésta sirve para conceder fama y gloria duradera al sermón, lo mismo hace el comentarista con las obras literarias. De este modo, la representación que aquí nos ofrece Gil Vicente, que ha de

parecer “nova convenção”, es un discurso doble, de construcción paradójica, pues bajo las burlas aparentes que lo hacen agradable, presentadas con artificioso disimulo, se esconden verdades de naturaleza moral que el espectador debe desentrañar. La utilidad del discurso burlesco consiste precisamente en esta mezcla de burlas y veras, en hacer que lo lingüístico se convierta en una forma de enunciación grotesca.

Desde el comienzo mismo, tanto la glosa en latín (“Habentur verba ista originaliter in pariete istius quae scripsit aliquis stultus”), reforzada por la alusión proverbial (“Pared cayada / papel de locos”), como la petición que hace el autor a sus detractores (“a estos respondo que me den licencia / aquesta vez sola ser loco por hoy”), nos sitúan en un contexto carnavalesco, ligado a la locura y a la brevedad. A partir de ese momento inicial en que el autor asume el papel de un loco, se entiende que lo que se representa en escena, la breve agonía del Mundo (“ya estan al cabo de sus tres jornadas”), sea también la del carnaval, que dura tres días. Por otro lado, admitiendo la mezcla de moralidad y comicidad de los autos vicentinos, que se inserta a su vez en el conocido tópico clásico del delectare et prodesse, y el dominio de la retórica sacra que muestra el dramaturgo portugués, ya subrayada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos en sus Notas Vicentinas, lo que se construye aquí, a nivel lingüístico, es un mundo paralelo al mundo oficial, aunque diferente, donde lo fragmentario y lo heterogéneo son rasgos predominantes. Admitida la posible coincidencia del sermón burlesco con la noche del Domingo Gordo, el espíritu del carnaval ligado al tiempo de la fiesta popular, lo que se escenifica es un ars moriendi, que va pasando por tres fases. En la primera, el hablante nos dice que quiere “dexar los secretos d’especulación / y dezir las cosas que tienen más pies”, esto es, abandonar el plano religioso de la teología y sustituirlo por el festivo de la danza desenfrenada (“quiero deziros que moça y vieja / y viejo y moço, monja y fraile, / todos andamos al son de su bayle / vós y yo, aquél y aquélla”). Porque, en efecto, estas figuras recuerdan bastante a la de la Danse Macabre o Danza de los Muertos, donde se eliminan las jerarquías y normas sociales.

En la segunda, que se organiza en torno a las nueve señales del mundo que va a morir (“Acudí al mundo, que está ya en

pasamiento, / no puede bivir, ya no queda nada"), disfrazándose el enfermo de aquello que no es por unos días ("El cuarto señal, apaña la ropa / la ropa que alla, agena y la suya"), nos movemos en el territorio ambiguo de la máscara, que nos habla de un mundo diferente, del cual es signo, representación y mensaje, sin olvidar que el disfraz, uno de los elementos más importantes del carnaval, implica tener conciencia de lo real, de aquello que somos en medio de las contingencias. Sin duda, cuando el hablante nos dice que ese mundo "no puede turar" y "quiérese finar", lo que se pone de manifiesto es que la destrucción del mundo es necesaria para que sea posible la intuición de lo trascendente. Esa destrucción final, asociada al dies irae ("Será tal hora de tu pasamiento, / que solo en ella las gentes se finen, / dum veneris judicare saeculum per ignem; / esta es la candela de tu finamiento"), pues la destrucción del mundo, lo mismo que sucede en el carnaval, es la que hace posible el paso de un ciclo a otro, el final de una vida y el comienzo de otra.

Si la parte anterior transcurre en un contexto alegórico, articulado en torno a las "nueve señales", ahora, en la última, construida sobre el tema "es por demás", lo que se presenta es un desfile de ejemplos contrarios, cuya alternancia, utilizada frecuentemente en la retórica clásica, sirve para producir una tensión y un ritmo inesperados. Así pues, cuando el hablante intensifica anafóricamente ese juego entre apariencia y realidad ("Es por demás predicar la verdad, / es por demás clamar por virtud, / es por demás traeros salud, / es por demás reprender maldad, / es por demás, por bien que pareça, / es por demás loar la bondad; / es por demás quebrar la cabeça, / es por demás, que tanto se os da"), lo que hace es denunciar la falsa apariencia ("por bien que pareça"), que afecta al sermón entero ("es por demás aqueste sermón"), expresión de un mundo absurdo que vive bajo el engaño. La deformación de la caricatura, incluida la liturgia, implica una transformación, pues lo que se percibe bajo la intención deformadora es un lenguaje sin inhibiciones, que se despliega, en el juego de sus posibilidades, como inminencia de una tarea que está por hacer.

Sobre este desenfreno de la locura hay que interrogar al lenguaje, pues el lenguaje de la locura, basado en la transgresión, lo que hace es romper los límites impuestos y constituirse como espacio de la

ausencia, de aquello que se cumple con independencia de toda utilidad. A esta luz, conviene tener en cuenta que lo que hace Gil Vicente con este sermón al comienzo de su actividad dramática, lo mismo que había sucedido con el Monólogo do Vaqueiro en 1502, es no sólo reflejar el espíritu del carnaval, cuyo movimiento de inversión impregna todo el texto, sino ofrecernos además un discurso burlesco claramente reconocible, basado en tres elementos básicos, la visión caricaturesca, relacionada con un estado de libertad y desacralización; el uso del disfraz o la máscara, que alumbra siempre un sentido de la otredad; y la propuesta de un lenguaje para-teatral, sujeto a la materialidad de los gestos y las imágenes, que no deja de transformarse en cada nuevo contexto. Si leemos el Sermón en clave satírica, recordando que el sentido de la sátira es decir la verdad con burlas, observamos que el texto dramático, bajo la forma festiva del carnaval, se convierte en un tejido vivo, palpitante, en que nada está definido de una vez para siempre, sino que la distancia y el límite juegan su mutua correspondencia en virtud de la palabra oculta. Puede decirse entonces que el discurso burlesco, al hacer que afloren nuestros sentimientos y emociones, permite centrar la participación del espectador en un nuevo orden, el del realismo grotesco, donde vida y muerte, génesis y Apocalipsis, se integran en un principio regenerador[53].

De la “fiesta de los locos”, ligada al Carnaval, procede el arquetipo del parvo vicentino. La figura del loco, desde los sots o bufones medievales franceses hasta los bobos del teatro barroco español, pasando por los falstaffs de Shakespeare, constituye una amenaza para el orden y su actuación, que mezcla lo extraordinario y lo cotidiano, se caracteriza por dos instancias aparentemente contradictorias, la incontinencia del lenguaje y la ingenuidad de la inocencia, pero que entrañan una conciencia de ruptura. Ambas están presentes en el diálogo que Joane mantiene con el Diablo y el Ángel en el Auto da Barca do Inferno (1517), cuyo ritual escatológico, de penetración en el más allá, sirve para llevar al espectador del caos al orden, proceso reconocible en la Divina Comedia, pero también en los cuadros de los pintores flamencos,como el Juicio final de Jerónimo Bosch y El combate de carnaval y cuaresma de Bruegel el Viejo, donde se percibe un desbordamiento del infierno hacia la tierra, tan característico de ese

final del Medioevo. Veamos el diálogo:

▪

Vem um Parvo e diz ao Arrais do Inferno:	
PARVO	Ou daquela!
DIABO	Quem é?
PARVO	Eu sou.
	É esta naviarra vossa?
DIABO	De quem?
PARVO	Dos tolos.
DIABO	Vossa;
	Entrai.
PARVO	De pulo, ou de voo?
	Oh, pesar de meu avô!
	Soma vim adoecer,
	e fui má hora morrer,
	e nela pera mí só.
DIABO	De qué morreste?
PARVO	De qué?
	Samica de caganeira.
DIABO	De qué?
PARVO	De caga merdeira.
	Ma rabugem que te dê!
DIABO	Entra, põe aqui o pé.
PARVO	Ou lá, não tombe o zambuco.
DIABO	Entra, tolaço eunuco,
	que se nos vai a maré.
PARVO	Aguardai, aguardai, ou lá,
	e onde havemos nós d'ir ter?
DIABO	Ao ponto de Lucifer.
PARVO	Como?
DIABO Ó	Inferno. Entra cá.
PARVO Ó	Inferno, ieramá!
	Hio hio, barca do cornudo,
	beiçudo, beiçudo,
	rachador d'Alverca, huhá!
	Sapateiro de Landosa,
	entrecosto de carrapato,
	sapato, sapato,

filho de grande aleivosa;
tua mulher é tinhosa,
e há de parir um sapo,
chentado no guardanapo,
neto de cagarrinhosa.
Furta cebolas, hio, hio,
excomungado nas igrejas,
burrela cornudo sejas.
Toma o pão que te caiu,
a mulher que te fugiu,
pera a ilha da Madeira.
Ratinho da Giesteira,
o demo que te pariu.
Hio, hio, lanço-te ũa pulha,
de pica naquela.
Hio, hio, caga na vela,
cabeça de grulha,
perna de cigarra velha,
pelourinho da Pampulha,
rabo de forno de telha.

Chegando à barca da Glória, diz:

Ou da barca!

ANJO Tu que queres?

PARVO Quereis-me passar além?

ANJO Quem es tu?

PARVO Não sou ninguém.

ANJO Tu passarás, se quiseres,
porque em todos teus fazeres,
per malícia não erraste;
tua simpreza t'abaste
pera gozar dos prazeres.
Espera entanto per i,
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem,
que deva d'entrar aqui.

Dentro de una visión apocalíptica, vinculada a la necesidad de redención, el uso excesivo e incontrolable del lenguaje obsceno, lo que se entiende por coprolalia, abarca un amplio sustrato emocional, al que corresponden diversos lenguajes, el animal ("perna de cigarra velha"), el sexual ("rachador d'Alverca") y el excremental o coprolálico, siendo este último el que configura un campo semántico más amplio y preciso ("Samica de caganeira", "De caga merdeira", "caga na vela"), pues lo excremental, ya desde la tradición alquímica, es germen de destrucción creadora. Como es fácil suponer, Gil Vicente tenía ante sí una amplia tradición de coprolalia. En el capítulo XXX de Pantagruel, donde se hace una parodia de todos los infiernos como antídoto contra los sermones terroríficos de la época, Panurgo devuelve la vida a Epistemón, cuya primera reacción es soltar un sonoro pedo, en clara alusión burlesca a la resurrección de Lázaro. También aquí el lenguaje blasfemo e incluso sacrílego de Joane se revela como contrapartida de las oraciones y a la vez como desahogo, como necesidad de tomar una cierta distancia frente a una religión opresora. Despojada de lo pintoresco, la visión que Gil Vicente nos ofrece del infiero es la de un mundo al revés, propia de la mentalidad medieval, donde las penas se adaptan a las clases de pecado y los tormentos son variaciones de los tipos ya conocidos. Esa visión estereotipada no hace más que reproducir un esquema común de inversión, de orientación hacia lo bajo, que desde sí mismo engendra una apertura o renacimiento hacia la luz, asegurando así la inmortalidad de lo corpóreo. Ese momento de inversión, concebido desde un fondo ambivalente y regenerador, es principio esencial del realismo grotesco[54].

Tal vez por eso, en este diálogo, la ascensión, como han repetido las mitologías, de manera que ese paso por el mundo sombrío de las entrañas, según revelan la historia bíblica de Jonás y el descenso de Cristo a los infiernos, engendra un cambio de estado o de forma, que sólo es posible mediante la ingenuidad de la inocencia ("tua simpleza t'abaste"), siendo tal simplicidad la unidad a la que se llega tras la inversión del mundo oficial. La búsqueda de la sencillez se ha convertido en una necesidad imperiosa de liberación. Lo simple sería una prueba de lo natural, pues sólo una mirada

inocente, ligada a lo esencial, puede habitar el mundo. En este sentido, no es casual que en el Auto sean Joane y los cuatro Hidalgos, caballeros de la Orden de Cristo, que habían muerto "nas partes d'além", los únicos que se salvan, pues todos ellos viven experiencias límite, como son la locura y la muerte, que se integran, bajo la forma del realismo grotesco, en un principio regenerador. El hecho de que el Ángel mande a Joane esperar ("Espera en tanto per i, / veremos se vem alguém / merecedor de tal bem, / que deva d'entrar aquí"), además de suspender la acción, se presenta como una prueba, que exige una disposición ante lo inesperado. De esta mediación entre lo real y lo posible participa el discurso carnavalesco, violento y cambiante, que permite recomponer los fragmentos de una identidad escindida, formar parte de la concepción cíclica de un tiempo que se repite y retorna.

Para los hombres de la Edad Media, lo maravilloso suele estar inmerso en lo cotidiano. Esta irrupción se realiza de forma natural en el teatro, lugar por excelencia de la prueba, donde la culpa de la deshonra exige su expiación o reconocimiento, como sucede en la Comédia de Rubena (1521), donde la mezcla de lo real y lo fantástico, tan propia de la fiesta carnavalesca, permite un proceso de reintegración en el origen, característico de la imaginación creadora, mediante el cual lo real se transforma en ideal y el mundo salvaje vuelve a la corte en mejores condiciones. Cuando Menéndez Pelayo define la Rubena como "la más antigua comedia de magia de nuestro teatro", no sólo se refiere a la aparición de elementos sobrenaturales, los diablos y la bruja, como representantes de un mundo oculto, sino también a ese proceso de sublimación que hace posible que lo real se muestre no como es, sino como debiera ser, pues la obra de arte únicamente se consigue gracias a esta elaboración ideal.

A pesar de su espectacularidad, el mundo del Carnaval tiene que ver más con el encubrimiento y el misterio. Así, cuando los Diablos llevan a Rubena, después del parto burlesco, "a una montaña", no resulta extraño que el Licenciando, alter ego del autor, diga: "dexemos la madre, que es cosa profunda". En efecto, lo profundo o latente, el sentimiento de culpa de Rubena, es lo que desencadena la acción dramática y la actuación posterior de Cismena, que en realidad es la protagonista de la obra. De su compleja intriga

distribuida en tres “cenas”, que recuerdan las “tres jornadas” de Torres Naharro, quisiera detenerme en tres momentos: el ambiente burlesco que rodea al parto en la primera “cena”; la vida pastoril en contacto con la naturaleza dentro de la segunda; y el tema del “príncipe encubierto”, que da paso al reconocimiento final, en la tercera. Las tres forman parte de un proceso sicológico más amplio, desarrollado progresivamente, y en donde la discreción triunfa sobra la pasión desmedida (“¿Por qué me salí de mi camino discreto?”, se reprocha Rubena al comienzo). Lo que resulta llamativo en ese primer momento es el contraste entre la evocación de un pasado ideal, anterior a la culpa, y sus consecuencias dolorosas en el presente, que provocan el lamento y el deseo de liberación:

▪

RUBENA	Siempre de mi padre amada, siempre de todos querida, siempre vestida, arrayada, siempre señora llamada, siempre adorada y servida, siempre horra y muy isienta, siempre en puerto sin tormenta, más mirada que la luna, siempre leda, muy contenta: mas ahora me toma cuenta la fortuna.

Al recordar su pasado feliz, intensificado mediante la anáfora (“siempre”), el remordimiento acrecienta la culpa, como si el pretender vivir bajo la impotencia de su destino (“mas ahora me toma cuenta / la fortuna”), bajo la supervivencia de una penosa carga, llevase en sí mismo la semilla de la desesperación (“¡Venga ya todo el infierno / por esta triste Rubena!”). La aparición de los cuatro diablos en escena, invocados “per esconjurações e feytiços”, hacen del parto una operación mágica, una experiencia transformadora de purificación, que empieza con el viaje de Rubena a la montaña, imagen cósmica de un espacio intangible, y termina con el matrimonio de Cismena en la “cena” tercera, después de haber pasado como recién nacida en compañía de los diablos y la bruja, representación sublimada de la necesidad de Rubena, y más tarde buscando protección en Creta, refugiándose “na boscagem d’Arrochella”, en el trato libre con los pastores, y huyendo tanto de la mala madrastra como de los peligros a los que está expuesta su virtud, de ahí su desconfianza del mundo y su intento de descifrar lo que pertenece al reino de la oscuridad:

CISMENA	Oh, mãe da filha perdida! Oh, filha da mãe prenhada, sem ventura! Alma sem vida nascida! Filha da morte acordada, sempre escura! Ó minha mãe, onde estais? Minha mãe, onde me vou? Minha mãe, não me buscais? Vós bem sei que suspirais, porque os suspiros que eu dou são os mesmos que vós dais.

▪

Si poco antes, al intentar saber Cismena la verdadera identidad de su madre, le responde el hada Ledera: “Essa matéria é escura”, ahora la repetición de ese mismo adjetivo, en el monólogo con el que finaliza la segunda “cena”, hace del misterio de la muerte (“Filha da morte acordada”), una experiencia de ambigüedad extrema, que actúa como motor de la creación. En efecto, el lenguaje apelativo de este fragmento, con la presencia del vocativo en posición anafórica (“Minha mãe”), es un intento de establecer una identificación imposible con la ausencia de su madre, sin la cual Cismena no podría existir. El recuerdo de Rubena habla sin palabras, como presencia viva de una deshonra que consume a la hija.

En la imaginación medieval, la retirada al desierto y al bosque, lugares de penitencia y revelación, supone una regresión al estado integral de la naturaleza, que está alejada de la cultura cortesana o erudita. Tal vez por eso, de los tres admiradores que cortejan a Cismena, Crasto Liberal, Dario Ledo y Felício, es este último el que se retira al desierto a “acabar sus días”, después de haber sido rechazado por Cismena, que no quiere ser seducida por sus palabras engañosas de amante cortesano, según se desprende de la cantiga que cantan las costureras:

▪

LAVRANDEIRAS	“Halcón que se atreve “con garça guerrera “peligros espera,” “Halcón que se buela “con garça a porfía, “caçar la quería “y no la recela: “mas quien no se vela “de garça guerrera “peligros espera.”
FELÍCIO	Os perigos que eu espero nesta caça venturosa, real garça rigorosa,

eu os busco, eu os quero,
por seguir ave fermosa.
É pois voais alterosa,
e tão ligeira,
a vitória toda e vossa:
segura estais na ribeira,
e nas alturas ditosa.
Cantai, bem aventuradas,
a cantiga que cantais,
porque nela me mostrais
minhas dores apertadas,
que serão cada vez mais.

CLITA

E vós, senhor, que buscais
a Cismena?
Se por falcão vos contais,
pelar-vos-à pena e pena,
veremos com que voais.

LAVRANDEIRAS

"La caça de amor
"es d'altanaría,
"trabajos de día,
"de noche dolor:
"halcón caçador
"con garça tan fiera
"peligros espera."

FELÍCIO

Eu direi isso a fortuna
con palavras de tristura,
que sou falcão sem ventura,
e minha garça s'enfuna
sobre a nuvem mais escura.
Oh! Extrema fermosura,
garça bela,
temo que subais n'altura,
onde vois torneis estrela,
por estardes mais segura.

Toda la composición, tanto el villancico como la glosa, se construye sobre el tópico de la caza de amor, de tanta vigencia en la época medieval y que después fue "traspuesto a lo divino" en la poesía religiosa de los Siglos de Oro. Nos hallamos, por tanto, dentro del simbolismo de la cetrería, con la pareja tradicional de garça y halcón, donde la simpatía recae casi siempre sobre la víctima. Frente a la garça (Cismena), caracterizada positivamente ("guerrera", "tan fiera"), el halcón (Felício) es presentado como ejemplo de amante atrevido que fracasa en sus pretensiones amorosas ("que sou falcão sem ventura"). Y ese fracaso es el que lleva a Cismena a casarse con el Príncipe de Siria, decisión en la que influye tanto el deseo de proteger su virtud como la intención de casarse honradamente para borrar la culpa de su madre. El recurso al tópico del "príncipe encubierto" sirve para proyectar el triunfo de la realidad sobre la ilusión, para superar, mediante la prudencia, los fondos ocultos del sueño frustrado[55].

El llamado "mal de amor" suele tener con frecuencia una teatralidad sospechosa, porque bajo el engaño, bajo la verdad disfrazada de mentira, lo que se pretende poner al descubierto es el agotamiento, la irrealidad de un mundo sin valores. Nostálgico del orden, Gil Vicente sabía que la verdad de su tiempo era el desorden y que la tarea moral del escritor, en esa época de crisis, era la necesidad de ir hasta el fondo, de desenmascarar las formas del poder, eclesiástico, político y retórico, destruyendo el viejo mundo para que pueda tener lugar el nacimiento del nuevo. A esta conciencia moral, que integra todos los planos de la realidad y en donde radica el significado de la escritura propiamente dicha, responde la farsa Auto dos físicos, obra de fecha desconocida, pero que por contener alusiones a la relajación con que la Iglesia consentía la vida licenciosa del clero, según vemos en el perdón o indulgencia que el fraile concede al clérigo enamorado, nos lleva a situarla en fecha próxima al Jubileu de amor, pieza compuesta entre 1525 y 1531, y que constituye una violenta diatriba contra la corrupción generalizada en la curia romana. Tal vez esta representación del amor sacrílego, dentro de un ambiente carnavalesco, fue lo que llevó a los censores, en 1551, a incluir ambas obras en el Rol dos livros decesos.

Teniendo en cuenta que tanto los títulos de las obras vicentinas como sus correspondientes acotaciones revelan siempre anticipaciones sintéticas en el modo de representarlas, no debemos pasar por alto ciertos elementos estructurales, como la carga simbólica de los nombres del clérigo João Calado y la alcahueta Bràsia Dias; la oposición latente entre lo gordo y lo magro, que alude a la antigua batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, de la cual nos presenta el Arcipreste de Hita una extensa alegoría en el Libro de buen amor (cc.1067-1130); y la ensalada final ("En el mes era de Mayo"), asociada a la fiesta de San Juan, además de otras alusiones no menos importantes, como la parodia de las horas canónicas o la personificación de animales, recurso típico de los disparates, que se inscriben todos ellos en el tiempo del carnaval, momento de desorden y transgresión. Desde esta perspectiva carnavalesca, merecen ser destacados tres fragmentos en la pieza: El primero aparece entre el Clérigo y el Mozo, que sirve para poner de relieve el contraste entre Branca Denisa, personaje femenino ligado en el folclore europeo a la vieja figura mítica de la Muerte, y el Clérigo licencioso, que, debido a sus deseos lujuriosos, considera a la mujer fácil presa, según anticipa el refrán viejo ("Caça mata el profiar"). El hecho de no aceptar la derrota, por su enorme vanidad, le lleva a anteponer el esperado asentimiento de la mujer a su obligación espiritual ("plega a Dios que venga en hora, / que aproveche la missa"). Por eso, tras la embajada terceril del mozo, que contiene un claro eufemismo sexual ("Y de lo al qué tenemos?"), esa "boa mulher" se lamenta así por boca del criado:

Oh, triste demoninhado!

Isso havia eu de fazer?

Não m'haj' de por mulher,

a maldição de João Calado

haja, s'eu não hei-de-ver.

E vós, dom alcoviteirinho,

rapaz, cuyo filho es?”

Pardeus, eu apanho os pés,

se não varrer o caminho,

não torno eu lá este mês.

Si tenemos en cuenta que João Calado es uno de los apelativos populares del Demonio, no sorprende la asociación de enloquecer con enamorarse (“Ind’esse doudo profía?”, dice la joven refiriéndose al clérigo), pues el loco enamorado pierde su respeto a la norma, ni menos aún las referencias diabólico-sexuales con las que se presenta a João Calado (“clérigo excomulgado”, “triste demoninhado”), en las que se percibe un instinto animal contra el poder establecido, pues en la Edad Media la gula y la lujuria tenían mala fama, una búsqueda de la inversión.

El segundo fragmento tiene que ver con las visitas de los fisicos, médicos encargados de curar las enfermedades, orgullosos de su ciencia e incapaces de curar la “dolencia de amor”. La ironía dramática con la que Gil Vicente presenta su incompetencia, subrayada por el discreto Mozo del Clérigo (“vos sois doente d’amor / e eles querem-vos meter / per caminho d’outra d’or!”), no hace más que poner de relieve el juego de las identidades ocultas, pues al desmentir su falsa ciencia, la ironía hace que sus esfuerzos por curar resulten vanos. De todos ellos, tal vez sea Torres, físico y astrólogo de la corte manuelina que fue preceptor de Don Juan III, el que, apoyándose en la influencia de Saturno, astro de la melancolía, hace el siguiente diagnóstico:

Bissexto é ano agora,

em Piscis estava Júpiter,

Saturno há-de desfazer

quanto natureza melhora:

bem há' qui que guarecer.

Também em Piscis a Lũa,

isso foi em quarta-feira,

Mercúrio à hora primeira:

não vejo causa nenhũa

pera febre verdadeira.

Ya Aristóteles, al final del Problema XXX, 1, nos dice que "todos los melancólicos son seres de excepción". A esto añade Thimothy Bright, en su Tratado de la melancolía (1586), que esta enfermedad es propia del clero, principalmente por su falta de ejercicio. En realidad, lo que se puede deducir de este físico y astrólogo, que como los demás se expresa mediante juicios disparatados y frases hechas ("Entendeis?", dice Mestre Filipe, "Ouvilo?", dice Mestre Fernando, "Havéis mirado?", dice Mestre Enrique), es que el exceso de melancolía altera el orden natural ("Saturno ha de desfazer / quanto natureza melhora"), y que, en lugar de curar, llega a matar ("Todos los médicos tienen el don de matar", dirá más tarde Quevedo en el sueño Visita de los chistes). De este modo, mediante la inversión irónica, que no quiere ser creída, sino interpretada, lo que se produce es un intercambio de posiciones, de lo lógico por lo irracional, en el marco del diálogo. Obligada a utilizar la vía oblicua, la ironía se presenta aquí como defensa de lo falso para salvar lo verdadero, como la forma más profunda de ser uno mismo.

El tercero de los fragmentos, centrado en el diálogo entre el Clérigo y el Fraile que viene a confesarlo, supone un reconocimiento del amor natural como expresión de la vida más elevada:

Y aunque diga algún letrado

por la muger que es dada;

Eva no era aún casada,

cuando por Dios fue mandado

que la muger fuesse amada.

Y cuando dixo, por ella

dexe el hombre toda cosa,

entiéndese por la hermosa,

porque tal estava ella,

y no por cualquiera tiñosa.

Bajo la condena de los juicios teológicos, reveladores de una ideología jerarquizada, lo que se advierte es una defensa de ese estado de inocencia natural, anterior al matrimonio ("Eva no era aún casada"), de un amor ideal en el lugar edénico del jardín ("entiéndese por la hermosa, / porque tal estava ella"), que se encuentra a salvo del tiempo y de la muerte. Tal vez por eso, el auto acaba con una llamada a ese lugar paradisíaco ("Voyme a la huerta d'amores"), de la que es prolongación la ensalada cantada "En el mes era de Mayo", que funde diferentes metros y lenguajes, variando la música en cada letra, y revela que sólo en contacto con la naturaleza, "nostalgia de una vida más bella", puede el hombre recobrar el equilibrio de la unidad perdida.

Uno de los objetivos de la sátira es denunciar los defectos en función de una norma moral, cuya aceptación por el auditorio busca desenmascarar la falsa convención de que lo real es lo racional. Precisamente, los excesos de la retórica del amor cortés, utilizados por el Clérigo, los disparates de los físicos y la parodia de lo religioso son claros indicios de la irracionalidad en la que se basa "el mundo al revés". Manejando posibles alusiones históricas, como los nombres de los físicos o la fecha de composición ("Bissexto é ano agora"), que ha llevado incluso a fijar la representación del auto el 9 de febrero de 1524, pues ese día fue martes de carnaval ("Disse-m'ela terça-feira"), lo cierto es que no hay a lo largo del

auto una referencia explícita al Carnaval o a la Cuaresma. Antes de nada, conviene recordar que es propio de la sátira vicentina apuntar a la vez en varias direcciones posibles, de manera que, bajo la apariencia cómica de la situación burlesca, lo que se critica es la exageración de una situación degradante. En efecto, esa degradación que todos comparten, y que según Bajtín consiste en "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado espiritual, ideal y abstracto", tiende a equiparar lo religioso y lo profano, según vemos en la plegaria del Clérigo a Cupido, mediante el uso de la analogía, cuya correspondencia, basada en el ritmo universal, sirve para reconciliar las diferencias y las oposiciones. Y lo mismo que en el tiempo del Carnaval conviven lo serio y lo alegre, eran también frecuentes en la época medieval los paralelismos entre la huida del niño Jesús a Egipto y la misa del asno, la Última Cena y la orgía de una comilona, el enfermo de amor y la "fiesta de los locos". Lo que quiero decir es que, dentro de ese ambiente irracional en que transcurre la farsa, el lenguaje retórico del Clérigo y los disparates de los físicos se sitúan al mismo nivel de inversión, del que participan varias experiencias relacionadas con el tópico del mundo al revés y no sólo el carnaval, convirtiéndose en manifestaciones de un tiempo cíclico en perpetua metamorfosis.

En este sentido, la frecuencia de expresiones sacrílegas en el auto ("N'el infierno diré missa", "que otra cosa no adoro", "Sobre vos pongo la mano"), además de indicar la fuerza subversiva de la pasión amorosa, pone de relieve el desenfreno de los deseos naturales, visible en la falta de disciplina y discreción ("Quem não é señor de si / porque o será de ninguém?", dice el Mozo al Clérigo), con la consiguiente pérdida de la libertad. La identificación que Branca Denisa hace del lujurioso Clérigo con el Demonio ("O Demo o ele trouxe aquí"), apareciendo éste como actor dramático que se mueve de lo trágico a lo cómico, nos sitúa en el ámbito de lo ritual, al que pertenece también el discurso carnavalesco, que se proyecta en varias dimensiones y registros, el teatro, la pintura, la música, siendo tal vez la representación dramática el espacio más adecuado para proyectar en él su rica y contradictoria diversidad. En una época como la medieval, donde los teólogos discutían si Adán y Eva tenían deseos sexuales en el paraíso, antes del pecado, la burla que Gil Vicente hace de los juicios teológicos en este auto, semejante al

arte de curar de acuerdo con la conjunción de los astros, pretende, mediante la inversión, situar al mismo nivel lo corpóreo y lo espiritual, pues para un espíritu cristiano como el suyo la salvación debe ser del hombre entero, del cuerpo y del alma juntos[56].

Durante los gobiernos de Don Manuel I y Don Juan III se dieron frecuentes tensiones entre la Corte portuguesa y la curia romana. En 1516, antes de la embajada de Cristão da Cunha a Roma, escribe Don Manuel al Papa León X: "Desde o tempo do Papa Alexandre VI havia na corte de Roma muita soltura de viver e se dava disimuladamente licença a todo gênero de vicio, de maneira que grandes pecados se reputavam por veniais". Estas palabras, recogidas por Damião de Góis en la parte segunda de la Crónica do felicísimo rei D.Manuel, reflejan un ambiente de corrupción generalizada, según expresa el escudero disfrazado de viuda en la Floresta de Enganos (1536): "Não havia em Portugal / nos tempos mais ancianos / tantas maneiras de engano, / nem tantos males dum mal". Si tenemos en cuenta que ya en el Auto da feira (1527), es el Diablo quien aconseja a Roma a comprar maldad y que la representación del Jubileu de Amor, el 21 de diciembre de 1531, en Bruselas, en casa de D.Pedro de Marcarenhas, le hace decir a Alejandro, nuncio del papa Clemente VII, "Julgava acharme dentro da Saxonia e ouvir Lutero, ou estar no meio dos horrores do saque de Roma", se entiende que esa atmósfera de depravación y simonía alude a la compraventa de bulas, origen de la Reforma protestante, y que esos "tantos males dum mal", que tienen que ver con el análisis moral de la conducta, hacen referencia al vicio de la codicia, que es un ansia o deseo excesivo de tener algo, lo cual implica impaciencia y angustia. La figura del usurero, que ya aparece en la Barca do Inferno, se caracteriza por su permanente insatisfacción ("No se calma con el beneficio, sino que se impacienta por tener más", dice Ambrosio). Esta acción de la codicia, que utiliza la astucia para lograr el éxito, surge de la escisión y se reviste de cierta ambivalencia, que hace al engaño esencialmente transgresor en el límite de la normalidad. Porque el engaño, en lugar de revelar su ser verdadero, disimula lo real bajo lo aparente y se sirve del juego de la máscara o el disfraz para denunciar la falsedad de la mentira en el artificio del ambiente cortesano, que Gil Vicente tan bien conocía. Esta duplicidad o vaivén dialéctico entre los contrarios, que constituye la ambigüedad

del juego, es la que se percibe entre la discreción del Filósofo incomprendido, alter ego del autor, y la locura del Bobo, al comienzo de la obra, relación que ya viene marcada por el refrán viejo (“Si queréis matar al cuerdo / atalde un necio al pie”), y cuya inversión irónica ilumina el tópico del “engañador engañado”, presente en los tres episodios centrales, el del mercader y la falsa viuda, el dios Cupido y Grata Célia, la moza y el juez, y habla en forma oblicua para que lo sugerido se vuelva más intenso.

En el primero de ellos, construido bajo el juego del disfraz (“em trajes de mulher”), el artilugio retórico del razonamiento más débil, el de la viuda indefensa, está dispuesto de tal forma que, en contacto con él, el espectador pierde la engañosa seguridad de las falsas evidencias y, gracias a su lección de desconfianza, puede vencer al más fuerte. Por eso, al final del episodio, dice la Moza al usurero:

▪

MOÇA	Mercador, queréis saber? Bem enganado ficastes, que a viúva que enganastes era homem e não mulher.

Bajo el símbolo del documento falso, pues la promesa de un hombre vestido de mujer nada vale, hay una alusión al problema entonces candente de la compraventa de las indulgencias, que sirven para engañar a los simples con la falsa promesa de que el cielo está en venta. El dramaturgo se sirve del efecto paradójico de la inversión para descifrar el poder de la lógica ordinaria, pues a través de él logra que el más débil domine sobre el más fuerte. En este sentido, lo que hace la magia liberadora del disfraz es reconocer, bajo la permanencia del orden establecido, un orden verdaderamente nuevo.

Algo similar ocurre en el segundo episodio más extenso, el que trata del asedio amoroso del dios Cupido a la princesa Grata Célia, hija del rey Telébano, que rechaza sus pretensiones y donde el dios del amor intenta engañar a Apolo para satisfacer sus propios deseos. Notemos a este respecto que Cupido, que es definido como un "raposo en traje de Dios", es decir, como un animal cuyo arte es permanecer quieto, oculto en la sombra, utiliza su astucia para saberse escapar de una situación adversa:

Grata Celia es muy guardada

en sus palacios reales,

de su padre muy amada,

y ella no se da nada

de mis dolorosos males.

Dios Apolo vendrá ora,

cumpleme de usar engaño,

que el engaño no es estraño,

antes se usa cada hora,

y la verdad d’año en año.

Este deliberado alejamiento o distancia entre el engaño (“antes se usa cada hora”) y la verdad (d’año en año”), no sólo sirve para poner de relieve la falta de libertad entonces vigente, pues bajo estos “fierros tristes” de la sierra Minea hay una alusión alegórica al casamiento de Doña Leonor con Carlos V, que fue un matrimonio sin amor y, por tanto, un cautiverio, sino también las consecuencias de poner el Reino en peligro, que es también lo que el nuncio Alejandro había mandado decir al Papa. Así pues, el objeto de la sátira es la codicia disfrazada de religión, vicio sobre el que más se escribió durante la Edad Media, pues no hay que olvidar que los avarientos son el grupo más numeroso en el Infierno de Dante, y que aquí se entremezcla con la pasión, incluso social, como acto mágico y equívoco. En realidad, el dios Cupido, que actúa como el avaro que desea a Grata Célia de manera excesiva, va en dirección inversa, pues el deseo de poder, que inspira la codicia, se convierte en objeto de burla. Esta posesión estéril de la codicia es un pecado contra la justicia del orden establecido.

Precisamente, el estado de degradación reinante, propiciado por el dominio de la codicia sobre la justicia, aparece representado por la figura del magistrado Justicia Mayor, a quien el rey Telébano confía la administración del reino en su ausencia y cuyas recomendaciones reflejan la corrupción a la que se había llegado:

▪

TELÉBANO	Por cierto el mayor mal, y que en mi reino más importa, es la justicia estar muerta, y el derecho mortal, y la codicia estar muerta.

A partir de esta preocupación por el cumplimiento de la justicia, que Gil Vicente extiende analógicamente a todo el reinado de Don Juan III, se entiende mejor la intención crítica del dramaturgo, visible tanto en la erudición que muestra el magistrado al leer un libro de leyes en latín ("Princeps os sui me nova per delegantem, / per novaciones antiquaque"), como en el disfraz que utiliza la Moza, que obliga al Doctor a pasar por una negra panadera a su servicio. Incluso la canción que canta la Moza ("Enganado andais, amigo, / dias há que vo-lo digo"), que tuvo numerosas imitaciones durante los Siglos de Oro y actúa como comentario del tema principal, cumple la función de interpretar la acción dramática anticipando el desenlace. El uso del expresionismo lingüístico, visible en la "vara de condón" como insignia de poder, el nombre de célebres jurisconsultos, como Bértolo y Baldo, y la alusión metafórica a las "negras sentenças", que son desfavorables a los menos privilegiados, sirve para lograr una identidad entre la representación y el público. De esta manera, lo que busca el discurso grotesco, en el contexto de la escenificación, es mantener vivo el engaño, pues sólo así el espectador podrá obtener la correspondiente lección moral. El rebajamiento de la discreción al servilismo, puesto de relieve en el episodio del doctor por el proceso de animalización al que se ve sometido el personaje y por su imitación paródica del habla de los negros, tiene lugar en el juego escénico, donde los papeles se invierten, como sucede en el marco carnavalesco del "mundo al revés", y el uso del disfraz, que comporta una transformación, se mezclan en el espectáculo, prestando una intensidad máxima al deseo de engañar y seducir[57].

Desde finales de 1521, año en que murió Don Manuel I, y a lo largo de 1522, la miseria, originada por la sequía y la carestía de la vida, domina en todo el país y, de modo especial, en las calles de Lisboa, según cuenta Frei Luis de Sousa en sus Anais de D. João III (Livro I, cap.XI), donde se moría de hambre, igual que Maria Parda va a morir de sed. Su muerte puede interpretarse como castigo de su disipación o desgobierno, como inversión paródica de la caridad institucionalizada, según vemos en el Auto de São Martinho (1504), en la buena acción que realiza el santo al repartir su capa con el pobre ("Partamos aquesta mi capa por medio / pues otra limosna

no traigo aquí"). Además, si tenemos en cuenta que la festividad del santo se celebra el mes de noviembre, unida al ritual del fuego con el que los celtas señalaban la llegada de un nuevo año, y que la víspera de San Martín era costumbre en la Cámara de Lisboa fijar el precio del vino entre el labrador, el tabernero y el consumidor, lo cual afectaba por extensión a todo el reino durante el año, la sátira sobre la carestía del vino, objeto del planto, se entiende mejor, no en una fecha próxima al mes de noviembre, cuando se recogían el vino nuevo y las castañas, como sucede en los magostos de Galicia, sino en una fecha más tardía, la que va de Enero a Marzo, incluyendo el Miércoles de Ceniza, lo cual relaciona el planto con la renovación cíclica del Carnaval. No podría entenderse el planto sin esta representación ritual, de sucesión entre la muerte y la vida, pues los ritos son una de las formas de la memoria colectiva, según ponen de manifiesto las fiestas agrícolas del teatro primitivo, de la memoria remota y sagrada.

Desde el punto de vista de la composición, la intención ritual viene confirmada por la estructura procesional o de desfile, en sus tres partes de planto, diálogo y testamento, la técnica acumulativa y las alusiones escatológicas, recursos que contribuyen a pintar un mundo desmesurado, donde lo grotesco aparece como un rebajamiento de lo sublime, como una purificación de lo trágico. Porque el viaje ritual de Maria Parda por las calles de Lisboa, que se mueve de la tierra al cielo, de la condena del comienzo ("que estou já como minhoca / que puseram a secar") a la salvación del final ("que eu chamava das estrelas, / agora m'irei para'elas / com grande sede comigo"), es un viaje trágico, expiatorio, de muerte sacrificial, en donde la fuerza del vino, que hunde sus raíces en el culto de Dioniso, comediante con el cántaro en la mano, y se prolonga, a través de la tradición goliárdica, hasta el "pranto de um creligo" de Anrique da Mota, que figura en el Cancioneiro Geral (1516), se revela como sangre de la tierra, que sirve para trastornar la temporalidad regular de las estaciones. El vino invita a lo epifánico, a la representación simbólica de lo sagrado, pues no hay que olvidar que Dioniso es a la vez dios de la viña y del teatro[58].

La memoria se debilita con el tiempo. Si la vida es breve, larga es la experiencia, el conocimiento acumulado en la vejez, que como llama viva lucha contra la destrucción del recuerdo y la palabra. De

lo que se trata entonces es de no renunciar al goce de la plenitud, a los frágiles y fugaces instantes de la vida, pues la inevitable decadencia del cuerpo acaba con la ilusión de eternidad. Hacerse cuerpo en el lenguaje tiene que ver con cierta suspensión o interrupción del sentido, con la exposición de una tensión entre lo ausente que se echa de menos y el presente que se desea evitar. Los cuerpos son lugares de existencia, de ahí que Maria Parda no sea nada sin su cuerpo, según vemos en las continuas referencias a él, llenas de alusiones escatológicas. Así se expresa la vieja bebedora de camino a la casa de Martim Alho:

Amara, aquí hei- d'estalar

nesta manta emburilhada!

Oh, Maria Parda, coitada,

que não tens já que mijar!

Eu não sei que mal foi este,

pior cem vezes que a peste,

que quando era o trão e o tramo,

andava eu de ramo em ramo

não quero deste, mas deste.

Ese ser múltiple y cambiante, abandonado en el límite del "aquí" y del "éste", donde los deícticos sirven para particularizar la expresión, se dirige desde aquí hacia allá lejos, suspirando por un tiempo de renovación ("andava eu de ramo em ramo"), pues lo que subyace bajo la destrucción es la posibilidad de algo distinto. Escribir sobre un cuerpo que va a morir fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos. Por eso el testamento final, que anticipa un futuro de prosperidad frente a un presente de crisis y donde la exageración numérica del vino va en aumento ("trinta e seis odres",

“quatro ou cinco ou dez trintairos”, “cento e vinte e sete vigários”), aparece como una pieza burlesca, porque al presentar a la vieja que muere de sed como imagen invertida de los desgraciados que mueren de hambre, el dramaturgo convierte a la parodia en una forma de conjurar lo trágico, de eliminar el sufrimiento y la muerte. Encomendando su alma a Noé y exigiendo que su entierro se realice con la luz de las cepas de viña, hace del vino una necesidad fisiológica, una evidencia intensa donde lo trágico y lo grotesco se tocan[59].

Cualquier investigación que se haga sobre el teatro de Gil Vicente debe empezar por situar al dramaturgo portugués en su momento histórico, a caballo entre el siglo XV y el XVI, el Gótico y el Renacimiento. Un mundo fronterizo donde se encuentran lo viejo y lo nuevo, lo salvaje y lo culto, lo popular y lo cortesano, para oponerse, pero a la vez para interpenetrarse. En esa posición liminar de integración, donde la vida y la muerte no dejan de confundirse, se produce un intercambio de situación y lo natural asume la función simétrica de lo monstruoso. El gusto de Gil Vicente por lo grotesco se alimenta del acervo de la cultura popular, donde reina el viejo espíritu del carnaval, en el que se invierten todas las jerarquías, el rey y el mendigo, el hombre y los animales, la boca y el ano, y todo se somete al juego de la transformación. Porque en la actividad lúdica del discurso carnavalesco, que remite al mundus perversus o tópico del mundo al revés, lo elevado se degrada y lo inferior se exalta. Y como Bajtín ha señalado, ese “realismo grotesco” aparece marcado por el “principio material y corporal”, del que son signos visibles la ruptura y fragmentación del lenguaje, la comicidad de las imágenes degradadas y el discurso escatológico de la defecación, rasgos que incorporan la noción de un mundo en crisis, llevan a una ruptura de la lógica racional mediante la inversión del mundo oficial y orientan el discurso hacia un nuevo orden, reuniendo los fragmentos dispersos en un proceso de regeneración. En el fondo, el discurso carnavalesco, al dejar al descubierto un mundo deshumanizante y degradado, revela un intento de reconstruir el mito edénico a través de un juego de ocultaciones intertextuales, que asocian el discurso a un tejido ritual, inherente a toda escritura, en el que todo está destruyéndose y creándose de nuevo. Su celebración de lo fragmentario reclama la unidad de lo disperso, un estado de indistinción que cuestiona,

mediante la alegría y la libertad, la diferenciación entre los distintos niveles cósmicos. En el ciclo de muerte y resurrección, al que alude directamente el carnaval, la vida queda en suspenso y todo comienza de nuevo[60].

Porque el Carnaval es la representación de un rito, de lo que pervive más hondamente en la memoria, y como tal participa más del sentido oculto, del misterio que lo rodea, que de la simple apariencia. Tal vez por eso, obligado a economizar en sus obras de teatro y a sugerir más que a declarar, Gil Vicente no alude directamente a la fiesta carnavalesca, salvo algunas referencias al Martes de Carnaval ("Terça-feira gorda") como momento de desorden y transgresión, a la oposición entre Carnaval y Cuaresma, visible en la lucha entre "o gordo e o magro", y al entierro del Carnaval, asociado al árbol de Mayo, que permite el regreso de la Primavera. Y sin embargo, cuando vemos representadas piezas teatrales como el Sermão de Abrantes, el Auto dos Físicos y el Pranto de Maria Parda, tenemos la sensación de que el espíritu del Carnaval atraviesa la escritura de estas obras, pues lo propio de la atmósfera o del aura es actuar por impregnación. Lo decisivo aquí, como sucede en la poesía, es la mezcla de elusión y alusión, el hecho de suprimir lo accesorio y dejar entrever lo esencial, para que la imaginación del espectador pueda descubrir lo que se oculta bajo una realidad engañosa. Fiestas que corresponden a ritos de paso, como el tránsito del Invierno a la Primavera o del Carnaval a la Cuaresma, ofrecen el mismo carácter desacralizado y transgresor de unas certidumbres invertidas, donde el límite define el ser. Y dado que en el discurso carnavalesco el límite y la transgresión se intercambian, habría que encontrar un lenguaje capaz de ir más allá de sí mismo y de alumbrar, bajo la forma negativa de la deformación grotesca, nuevas formas de significación. Se ha dicho que Gil Vicente tiene la mirada satírica del moralista y cada palabra suya es, en cierto modo, una figura del habla transgresora, una forma de conjurar la muerte y prometer la inmortalidad. Y mediante el juego del simulacro, destinado a ser un acto crítico, lo que estaba ya hecho y codificado aparece como nuevo e insólito, siendo esta transformación lo que constituye el ser profundo del lenguaje literario.

[52] Similares a las Saturnalia, fueron, entre otras, las fiestas de las Lupercalia, asentadas sobre los ritos de la purificación de la tierra y la fertilidad; las Fornacalia, celebradas en los primeros días de febrero y en las que aparece la stultorum festa o fiesta de los locos; y las Floralia, durante el mes de abril, donde las prostitutas eran las reinas de las fiestas. De todas ellas ha hablado M.Prieto en su artículo "El carnaval en la antigüedad grecolatina", en El carnaval: tradición y actualidad, (coord.), J.Mª Balcells, Universidad de León / Ayuntamiento de la Bañeza, 2010, pp.23-34.

[53] Después de varios estudios sobre la dimensión moral del sermón, cuyo principal ejemplo sería el ensayo de Joaquim de Carvalho, "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar", que data de 1948 y fue reimpreso en Obra completa de Joaquim de Carvalho. História da Cultura, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, Tomo II, pp.45-134, ha sido P.Teyssier el primero en subrayar esta mezcla de moralidad y comicidad, al relacionar el sermón con la "fiesta de los locos", ligada al carnaval, según vemos en su estudio, Gil Vicente – O Autor e a Obra, Lisboa, ICALP, 1982, pp.164-165. En la misma línea se mueve el ensayo de J.A.Pociña López, "El Auto dos Físicos y el Sermão de Abrantes de Gil Vicente como muestras del ciclo folclórico de Carnaval y Cuaresma", en Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert, (coords.), M.Calderón, J.Camões y J.P.Sousa, Lisboa, INCM, 2011, pp.89-103.

[54] Aludiendo a la degradación como rasgo destacado del realismo grotesco, en la medida en que transfiere lo espiritual a lo corporal, señala M.Bajtín: "La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación", en La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974, p.25. A esta ambigüedad irónica del lenguaje escatológico se han referido también S.Reckert en su estudio, Gil Vicente: espíritu y letra, Madrid, Gredos, 1977, pp.81-83; y Mª J.Palla en su ensayo, "O parvo e o mundo às avesas – algunas reflexões", en Actas do Coloquio Em torno de Gil Vicente, Lisboa, ICALP, 1992, pp.87-101.

[55] La conciencia de culpa pesa inexorablemente sobre la

personalidad de Cismena. Aludiendo a ella, señala S.Zimic: "Cismena es tal como Rubena, su madre, la modela en su imaginación; como ésta quisiera que aquélla fuese; como ella misma hubiera querido ser. Cismena es una hija sin los defectos y los errores de su madre, porque ésta la despoja de todos ellos. Rubena necesita imaginar una hija idealmente virtuosa, de vida afortunada, porque ella misma perdió su virtud y acabó infeliz, y también porque la persigue en su conciencia la terrible recriminación por el abandono de su hija", en Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente, Madrid, Iberoamericana, 2003, p.220. En cuanto al simbolismo de la caza de amor, remito a mi ensayo "La caza de amor en Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.75-86.

[56] La ironía, destruyendo las falsas apariencias, nos ayuda a respetar aquello que es esencial. Aludiendo a la ironía dramática, que va ligada a una situación, señala P.Schoentjes: "De la misma manera que la ironía verbal opera por una oposición entre el sentido aparente de las palabras y su sentido real, la ironía de situación pervierte la relación entre el ser y el parecer de los personajes", en La poética de la ironía, Madrid, Cátedra, 2003, p.53. Desde una perspectiva satírica, tengo en cuenta los ensayos de C.H.Frèches, "Satire et Morale dans l'Auto dos Físicos", en Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes, 41 (1980), pp.89-98; y Mª J.Palla, "O combate entre Carnaval e Cuaresma no Auto dos Fisicos de Gil Vicente", en Anuario de Estudios Filológicos, Vol.XXVIII (2005), pp.229-247.

[57] Sobre el discurso paródico y los diferentes recursos lingüísticos que lo caracterizan, tales como la enumeración y la repetición, las frases hechas, los juegos de palabras, la inversión y la ambigüedad, remito al estudio conjunto de Maria J. Teles, Mª L. García da Cruz y M.Pinheiro, O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente, Lisboa, GEC, 1984. Para los dos casos de hombres disfrazados de mujer que aparecen en la comedia, véase la "Introducción" de C.Stathatos a su edición crítica, Floresta de Enganos. A critical Edition with Introduction and Notes (University of North Carolina Press, 1972). En cuanto a la estructura orgánica de la comedia, tengo en cuenta el ensayo de María L. Tobar, "Los disfrazados de mujer de la Floresta de engaños de Gil Vicente", en XVII Jornadas de Teatro

Clásico, Almagro (1994), pp.140-154.

[58] Para este carácter epifánico del vino, representado por Dioniso, que organiza su espacio en función de su actividad deambulatoria, similar a la de Maria Parda por las calles de Lisboa, remito al trabajo de M.Detienne, Dionisio a cielo abierto, Barcelona, Gedisa, 1986, pp.76-83. Sobre la larga tradición de los temas báquicos durante la Edad Media, a la que pertenecen cuatro monólogos franceses del siglo XVI, véase el estudio de Jean-Claude Aubailly, Le monologue, le dialogue et la sottie, Paris, Honoré Champions, 1976. También es importante el análisis e interpretación que hace Margarida Vieira Mendes del Pranto de Maria Parda en la colección Vicente, dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1988.

[59] El Pranto de Maria Parda corresponde a un tiempo de crisis, física y moral. Para ello, tengo en cuenta el ensayo de A.J.Saraiva, "Gil Vicente, reflexo da crise", en História da Cultura em Portugal, Lisboa, Jornal do Foro, 1955, Vol.II, pp.231-368. Sobre la representación simbólica del motivo del vino, remito al ensayo de O.Kleiman, "Maria Parda: le vin des étoiles", en Quadrant, 13 (1996), pp.5-26. En cuanto al motivo de la vieja bebedora, presente en la tradición literaria española y portuguesa, véase mi artículo "El motivo de la vieja bebedora: Celestina y Maria Parda", en La Celestina. V Centenario (1499-1599), Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp.391-403.

[60] En este libro maravilloso e imprescindible, que es La rama dorada, refiriéndose a la quema de la figura de paja fuera del pueblo en el Martes de Carnaval, señala J.G.Frazer: "El entierro y resurrección del carnaval es probablemente otra forma de expresar la misma idea. La inhumación del representante del carnaval en un estercolero es natural si se supone que posee una influencia vivificadora y fertilizante como la adscrita a la efigie de la muerte" (México, FCE, 1981, p.367). Sobre la consideración de la fiesta del Carnaval como una religión, que ha sobrevivido en la periodización de los ciclos festivos en la cultura occidental, remito al estudio de C.Gaignebet, El Carnaval. Ensayos de mitología popular, Barcelona, Alta Fulla, 1984. En cuanto al fondo ritual del teatro vicentino, del que serían claros ejemplos el entierro del Carnaval y la partición de la Vieja, véase el estudio de E.Veiga de Oliveira, Festividades

cíclicas em Portugal, Lisboa, Dom Quixote, 1984.

VII

Motivos mitológicos en el teatro de Gil Vicente

La mitología se presenta como un inmenso territorio incierto, en donde la tradición, habitada por voces anónimas, se afirma como rumor que nunca muere. Restringido en sus comienzos al dominio religioso, como sucede con el mito de las razas en los Trabajos y los Días de Hesíodo, el pensamiento mítico no deja de caminar, en su restauración de la alteridad, hasta el fin de la memoria y hunde sus raíces en las prácticas rituales del lenguaje primitivo. Mas explorar el pasado, que aparece como una dimensión del más allá, es descubrir lo que se oculta en el fondo de la memoria, de manera que acordarse supone escapar del olvido, ligado al tiempo humano de la muerte, y volver al origen donde estaba la plenitud del sentido. Tal vez por eso, las Musas, hijas de la memoria, cantan empezando por el origen y su palabra nos libera del tiempo y nos abre el camino hacia la inmortalidad. Esta concepción cíclica de la unidad primordial, en que se apoya el pensamiento mítico, todavía persiste en los filósofos jonios, pero en Aristóteles lo real se ha desligado ya de lo cósmico y la memoria, fragmentaria y discontinua, refleja las insuficiencias de la condición mortal. Más tarde, con Heródoto y Tucídides, escribir historias es hacer un relato creíble para los oyentes, de modo que la ilusión se instala en el mito y el lenguaje adquiere una dimensión simbólica para expresar el excedente de significación. Con los griegos, la mitología entra en el dominio de la escritura, donde todo lo que se dice y cuenta se somete a un proceso de continuas metamorfosis, a una rememoración que combina la variación con la repetición. Este principio de la variedad en la unidad rige, en gran medida, el arte de la Edad Media, época en la que las verdades sublimes se revisten de bellas mentiras, según nos dice Dante en el Convivio (II, 1), y donde la interpretación alegórica, al armonizar el delectare con el prodesse, se convierte en visión estética de una realidad trascendente. Desde el final del mundo antiguo y a lo largo de la

Edad Media es difícil trazar fronteras entre lo sagrado y lo profano, debido sobre todo a la asimilación de la tradición clásica por el pensamiento cristiano, y el paso del uno al otro es apenas perceptible. Bastaría una obra como la Genealogía de los Dioses de Boccaccio, que vincula la mitología del Renacimiento a la de la Edad Media, para darnos cuenta de que la tradición litográfica ocupa un lugar importante en esta época de transición, desde finales del siglo XV a los inicios del siglo XVI, y que, en el caso de Gil Vicente, consciente de que la mitología oculta una sabiduría profunda, los mitos no sólo le proporcionan modelos y temas de inspiración para sus autos, sino que además sirven a una finalidad escénica, pues hacen surgir ante los ojos del espectador el recuerdo de los dioses y sus relatos, permitiendo al dramaturgo demostrar su saber y al público ejercitar su sutileza[61].

Todo escritor compone dentro de una tradición a la que pertenece y acepta sus convenciones bien para conservarlas o para modificarlas. Quiere esto decir que el proceso creador es un proceso dialéctico en el que intervienen tanto la propia tradición, que opera siempre por reducción, eliminando lo accesorio y subrayando lo esencial, como la individualidad del escritor para hallar nuevas posibilidades de lectura e interpretación. Teniendo en cuenta que no disponemos de documentos objetivos sobre la formación cultural de Gil Vicente, pues la consideración del dramaturgo portugués como “mestre de retórica” de Don Manuel I no pasa de ser una simple conjetura, según Carolina Michaëlis ha demostrado, cualquier investigación que se haga sobre su formación debe estar apoyada en una lectura atenta de su obra. Y lo que ésta revela, de acuerdo con las citas conservadas, es un doble movimiento: el de los textos litúrgicos en latín, sobre todo el Breviario, como se aprecia en la parodia de las horas canónicas, y el de la lengua castellana, dominante entonces en Europa junto al latín y en la que escribió buena parte de su obra dramática. El estudio de las fuentes revela extensas lecturas en castellano, no sólo de los libros de caballerías, sino también de la tradición dramática salmantina, en la que empezó formándose, y de algunos tratados de preceptiva poética-musical, como el Cancionero de Juan del Encina, impreso en Salamanca en 1496, del que toma las formas cantables, romance, canción y villancico, y dramática, como la lectura de la Propalladia de Torres Naharro, que había sido publicada en Nápoles en 1517 y editada en Sevilla en 1520. Dentro

de una trayectoria dramática, marcada por la variación y combinación de formas distintas, es necesario tener en cuenta la fecha límite de 1520, cuando Gil Vicente es nombrado dramaturgo oficial de la Corte portuguesa, porque, a partir de entonces, empieza a darse una progresiva sustitución de la corriente religiosa por la profana. El cambio de estilo, según vemos en la Carta-prólogo al rey Don Juan III, refleja también un cambio de escenificación, ya que frente al escenario reducido de los primeros autos, con el lugar casi único de la capilla o la residencia real, construido sobre el principio de la simultaneidad, de herencia medieval, la fastuosidad cortesana impone formas dramáticas más complejas, que afectan a la representación misma, el teatro de palco redondo, la evocación de lugares múltiples, el uso del fondo de escenario, concebida como parte integrante de la fiesta o sarao presidido por el Rey y su familia.

Por otro lado, la inserción de la mitología clásica en el pensamiento cristiano había comenzado ya durante la época helenística, en el ambiente cultural de Alejandría, la capital del mundo helenístico, donde se encuentran e intercambian la tradición griega y la fe cristiana en pensadores como Clemente de Alejandría y su discípulo Orígenes. Desde entonces, y a lo largo de la Edad Media, se mantuvo como norma general un intenso deseo de penetración mutua, la conservación de la mitología con tal de que no contradijese los dogmas de la religión cristiana. De esta manera, aunque con el tiempo los relatos míticos han ido perdiendo su carácter maravilloso y ocultándose bajo las apariencias de la historia, no por ello dejan de presentarse como un sistema, más o menos coherente, de explicación del mundo, como una reconstrucción del ámbito ideal donde el pueblo se reconoce. En la época de expansión ultramarina, dominada por la apariencia y el engaño, Gil Vicente recurre al mito, bajo las formas de la profecía en el Auto da Sibila Cassandra (1513), el viaje en la serie de las Barcas, la inspiración cósmica del Auto dos Quatro Tempos (hacia 1521), y su prolongación en el Triunfo do Inverno (1529), donde la figura del salvaje, bajo el disfraz de “João o Verde”, recuerda los combates rituales entre el Invierno y la Primavera, y el pasado arcaico de Portugal desde una perspectiva telúrica-matriarcal en el Auto da Lusitânia (1532), como medio de descubrir lo desconocido, aquella unidad que sobrevive en los fragmentos dispersos, pues

gracias a los mitos, que proceden por alusiones e intercambios constantes, lo sagrado no ha dejado de manifestarse y la poesía ha podido convertirse en sabiduría[62].

Cuanto más original es un escritor, mayor es su capacidad para incorporar materiales de diversa procedencia. Dentro del retablo navideño en que se inserta el Auto da Sibila Cassandra, pues al final de la obra todos los personajes se quedan contemplando el "aparato del Nacimiento", lo cual, como ya se ha indicado, constituye una especie de teatro dentro del teatro, resulta claro que Gil Vicente cuenta con elementos distintos para su elaboración: la tradición bíblica del Cantar de los Cantares, la clásica de las profecías sibilinas, la pastoril de carácter platónico, la interpretación alegórica, que busca una analogía entre el mundo religioso y el profano, la tradición mariológica, tan intensa a lo largo de la Edad Media, la representacional, la iconográfica y la musical, presente a lo largo de todo el auto. Como siempre, lo importante es la combinación y transformación que el dramaturgo portugués hace de estos materiales en función de su tratamiento escénico. Y lo que Gil Vicente quiso escenificar en este auto fue el vicio de la soberbia, representado por Casandra, un proceso que va desde la negación al arrepentimiento y que apunta al funcionamiento mismo del orden social, pues sólo reconociendo sus errores, aceptando el papel que le ha sido destinado en este mundo, puede el hombre contribuir al mejor desarrollo de la armonía. Dice el Eclesiastés: "El origen de todos los pecados es la soberbia" (X, 15). Y este vicio marca el destino de Casandra a lo largo del auto: Desde la acotación escénica ("Trata-se nela da presunção da Sibila Cassandra, que, como per espírito profético soubesse o misterio da encarnação, presumiu que ela era a virgen de quem o Senhor havia de nacer"), donde ya se presentan unidos mitología y cristianismo, hasta el arrepentimiento final de su conducta sacrílega y la petición de perdón a Dios y a la Virgen ("Señor, yo, de ya perdida, / n'esta vida, / no te oso pedir nada, / porque nunca dí passada / concertada; / ni deviera ser nacida. / Virgen y Madre de Dios, / a vos, a vos, / corona de las mugeres, / por vuestros siete plazeres, / que quieras rogar por nos"), pasando por la crítica que le hace el profeta Isaías, al contraponer su soberbia a la humildad de la Virgen ("Tú eres de ella al revés, / si bien ves: / porque tú eres humosa, / soberbia y presumptuosa, / que es la cosa / que más desviada es. / La madre

de Dios sin par, / es de notar, / que humildosa ha de nacer, / y humildosa conceber, / y humildosa ha de criar"). Precisamente, la teología medieval venía afirmando que la soberbia es peligrosa y que lo virtuoso es la humildad. Lo que evidencia el desconcierto de Casandra ("porque nunca dí passada / concertada"), es decir, su falta de concierto o armonía, es un desconocimiento de los límites humanos. Tal vez por eso, en la cantiga paralelística que da fin al auto, de la que se dice expresamente "feita e ensoada pelo autor", lo que se propone es la belleza de María, símbolo de perfección espiritual, como modelo de armonía social:

Muy graciosa es la doncella:

Cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,

que en las naves bivías,

si la nave o la vela o la estrella

es tan bella.

Digas tú, el cavallero,

que las armas vestías,

si el cavallo o las armas o la guerra

es tan bella.

Digas tú, el pastorzico,

que el ganadico guardas,

si el ganado o los valles o la sierra

es tan bella.

El hecho de que esta cantiga en homenaje a la Virgen tenga lugar al final del auto, una vez que Casandra ha reconocido su error y después de la adoración al Niño Jesús, muestra el deseo de Gil Vicente de presentarla como síntesis de la pieza teatral. En efecto, su composición paralelística, a base del estribillo fijo y la vuelta de la mudanza en cada estrofa, muestra un deseo ascendente, ya presente en la primera estrofa ("si la nave o la vela o la estrella"), un movimiento desde la finitud humana a la ejemplaridad de la belleza femenina de María, que así se convierte, mediante la analogía de la palabra musical, en referente ideal de la armonía social. Si la soberbia de Casandra se equiparaba con la locura, con un desarreglo emocional, lo que hace esta canción es recuperar la unidad del equilibrio roto, integrando en el presente de la representación escénica lo religioso y lo profano, servir de puente mágico entre el mundo real y el mundo ficticio[63].

En el paso del siglo XII al XIII se produce un cambio en la visión del más allá con el relato El Purgatorio de san Patricio, del monje cisterciense Saltrey, donde el Purgatorio aparece descrito como lugar transitorio que hay que atravesar y se presenta como una prueba, como una experiencia límite entre la condenación y la salvación. En ese espacio intermedio, sin frontera visible, se sitúa el Auto da Praia Purgatória (1518), título sugerido por el texto mismo de la Copilaçam ("Vai ao longo desse mar, / que é praia purgatória", dice el Ángel a la Moça pastora), que forma parte del tópico clásico del cursus animarum post mortem, el cual unifica la serie de las Barcas, sugiere una reconciliación entre el mundo inferior y el superior, ofreciendo la posibilidad de una síntesis, y nos hace percibir un proceso de transformación o reconocimiento de lo humano, según vemos en la Comedia de Dante, presentándose así el Purgatorio como el verdadero reino del hombre. La idea central de este auto, basada en la leyenda de que en la noche de Navidad la barca del Diablo está encallada para que nadie pase al Purgatorio, es la salvación misma del hombre. Por eso, a diferencia de la barca anterior, donde los personajes tienen poco margen de

actuación, reduciéndose a tipos conocidos, ahora el dramaturgo les deja cierta libertad para decidir su destino. Todos quieren salvarse, incluso el Tahúr blasfemo, pero antes de conseguirlo deben purgar aún sus faltas. Son las oraciones las que pueden abreviar su tiempo en el Purgatorio. Esta situación de espera, oscura existencia a la vez humana y poética, es básica para entender la estructura y significado de la obra[64].

Si el objeto de la poesía es el deseo de lo imposible y al poeta, ser de horizonte, le pertenece un espacio creador, infinitamente vacío, no resulta extraño que ese vacío móvil, vacilante y ambiguo del Purgatorio, se presente como un espacio literario, propiamente lírico, en el que la fluidez de la palabra musical, junto con la plasticidad de los gestos, va abriendo lentamente un camino de la oscuridad hacia la luz, que es también el movimiento de toda poesía. Con razón se ha dicho que esta segunda Barca es la más lírica de las tres, tanto por la simplificación respecto a la primera como por la concentración expresiva, que es sinónimo de intensidad. Así lo vemos en el romance cantado al comienzo por tres ángeles, cuyo diseño deja pasar el recuerdo de una voz que nos pertenece y anticipa el desarrollo de la acción dramática:

Remando vão remadores

barca de grande alegria;

o Patrão que a guiava,

Filho de Deus se dizia.

Anjos eram os remeiros,

que remavam à perfia;

estandarte d’esperança,

oh, quão bem que parecia!

O mastro da fortaleza

como cristal reluzia;

a vela com fé cosida

todo o mundo esclarecia;

a ribeira mui serena,

que nenhum vento bulia.

La relación que una obra literaria nos pide, sea poética o dramática, es la de una distancia, que surge ante nosotros como una presencia extraña, pues viene de otra parte, y escapa a cualquier forma de violencia. Los signos expresivos que esa presencia irreductible nos deja en este poema, el valor subjetivo de la exclamación ("Oh, quão bem que parecia!"), la personificación alegórica ("barca de grande alegria", "estandarte d'esperança", "O mastro da fortaleza", "a vela com fé cosida"), el símbolo del ángel ("Anjos eram os remeiros") y el estado de suspensión final ("que nenhum vento bulia"), dejan una posibilidad abierta a ese absoluto distante que es lo otro, cuya significación debe ser completada. Esa distancia movediza y acogedora, percibida en la espera del estado intermedio, al que se reduce la experiencia del Purgatorio, es el lugar de la presencia no presente, de la visión del más allá, a la que debemos conceder toda nuestra atención, pues el viaje de este mundo al otro, iluminado por la luz de la luna, bajo la cual se mueve la barca egipcia de los muertos, es un viaje ritual de lo efímero a lo eterno, que aquí se expresa por el símbolo del sueño ("Aviai-vos e partir; / que vossa vida é sonhar, / e a morte é despertar / pera nunca mais dormir, / nem acordar", dice el Ángel a los que se van a embarcar), que arrastra el tópico de la vida como sueño, de donde a su vez lo tomó Calderón.

Si el cristiano medieval es un pecador in via, participando del proceso de salvación en virtud de las pruebas del Purgatorio, no sorprende que esa visión del más allá se situé en una perspectiva de esperanza, que afecta tanto a los personajes, que insisten en salvarse contra toda adversidad, como al lenguaje mismo, que se concentra en lo que falta y se propone como un puente tendido entre lo real y

lo posible. Ya había dicho Chateaubriand: “El purgatorio sobrepasa en poesía al cielo y al infierno, porque representa un futuro que les falta a los dos primeros”. Y la virtualidad de este lugar inventado, pues no se hallaba en la Escritura, requiere un estado de absoluta disponibilidad para que lo real se manifieste, ya que la espera, el suspense, la demora, son esenciales para la revelación de la palabra. Eso es precisamente el Purgatorio: un estado en circulación, marcado por el ritmo del intercambio y donde el lenguaje, llevado al límite de sus posibilidades, trata de expresar lo que está al otro lado de la vida, el deseo de ser inmortal. Son varias las referencias y relaciones con ese estado intermedio, que adquiere fuerza de ilusión poética, pero si tuviera que detenerme en tres figuras, que por sí mismas ejercen una función mediadora, éstas serían la Virgen, la regatera Marta Gil y la joven Pastora. El lenguaje de estas figuras, aunque mantiene sus rasgos peculiares en cada uno de los casos, discurre entre la inocencia del Niño y los engaños del Tahúr, tratando de integrar los opuestos en una totalidad de sentido, donde doctrina y poesía resultan inseparables, que es propia de toda la serie. Para expresar esta voluntad de penetración en el más allá, Gil Vicente recurre al lenguaje apelativo, que es una forma de implicar al espectador en ese proceso de salvación:

Pedi-lhe como avogada,

per lacrimosa linguagem,

que nos procure viagem

descansada.

Fala-lhe com alegria,

canta-lhe como souberes,

visita a Virgem Maria,

nossa via, nossa guia,

frol de todalas mulheres.

El papel de María, madre de Cristo, como símbolo de perfección espiritual (“frol de todalas mulheres”) y como defensora de los pecadores ante Dios (“Pedi-lhe como avogada”), es frecuente a lo largo de la literatura medieval y así lo expresa Berceo en los Milagros de Nuestra Señora. Sin embargo, lo que aquí resulta novedoso es la repetición de las formas verbales en imperativo (“Pedi-lhe”, “Fala-lhe”, “canta-lhe”), esto es, el ruego, el habla y el canto, que sirven para intensificar el valor de la oración, forma por excelencia del discurso religioso, que permanece abierta y nos hace penetrar en lo desconocido. No es casual que aquí la Virgen aparezca al mismo tiempo como dueña de la embarcación (“que sua é a barcagem”) y unida a la propia alma en peligro (“por que a alma que tiveres / não pereça”), pues en esta metamorfosis de un estado a otro, que debe alcanzar el lenguaje entero, la palabra nos hace habitar auténticamente. El Purgatorio sería así la estancia de un vacío inestable, el lugar donde la creación comienza.

Igual que los dioses paganos cambiaban de forma para presentarse a los mortales, en el Purgatorio dantesco, reino de la penitencia, las almas se purifican y se hacen más ligeras para poder subir a las esferas celestes. En realidad, los seres incompletos que habitan este reino de metamorfosis progresiva están impregnados de vuelo ascensional, de esperanza por volver a recuperar la unidad perdida. Así se expresa Marta Gil:

Oh, esperança, esperança,

a mais certa pena minha

con toda esta segurança!

Tú es a mesma tardança

em figura de mézinha.

Oh, quem tal arrepender,

tal maneira de penar,

lá soubesse no viver!

Oh, quem tornasse a nascer,

por não pecar!

El secreto de la redención es el recuerdo de la unidad perdida, el deseo de volver al origen, a salvo del tiempo y la conciencia dolorosa. Y ese deseo del hablante de regresar al estado anterior a la caída, matizado aquí por la marca subjetiva de la exclamación ("Oh, quem tornasse a nascer, / por não pecar!"), sólo se logra a través del fuego purificador ("como ardendo em grão brasio, / de fogueira"), hijo del tiempo destructor que engendra la palabra inmortal. El fuego no está quieto, sino que en su continua movilidad es siempre un surgimiento. Por su participación en el fuego, el poeta vive intensamente una experiencia de transformación, sin reposar en ningún estado, la conciencia de una pena dolorida ("a mais certa pena minha"), que alumbra la esperanza en una vida mejor y que vuelve a experimentarse en el poema. A diferencia de otras regateras estereotipadas, el reconocimiento que hace Marta Gil de sus errores y la ayuda que pide a la Virgen para ser rescatada en la noche de Navidad ("e vós Virgen do rosairo, / pelo filho que Deus vos deu / esta noite vosso e seu, / haja repairo"), hacen de este personaje un ejemplo del poder de la palabra para crear lo humano ("Grande cousa é oração", dice el Ángel, reconociendo el mérito de sus plegarias). Por su lenguaje hablado y directo, expresión de otro tiempo, este personaje se convierte en representación del renacer, en imagen viva de lo poético[65].

En su búsqueda interminable de lo desconocido, la poesía coexiste con la duda y se vale de ella para purificarse de la falsedad retórica. Por el hecho de haber un espacio poético, no sólo hay un cambio de un estado a otro, sino una transformación más esencial, que inaugura un mundo distinto, acción propia de la palabra creadora. En ese ámbito de la simplicidad, que tanto contrasta con las convenciones cortesanas, aparece la Moza, cuya ignorancia, expresión de su mirada inocente, afirma la indecisión de ese vacío inestable, al que se reduce el paso por el Purgatorio, como posibilidad de cualquier sentido. Tomando a Dios como valedor y

apartándose de los consejos engañosos del Diablo, responde así la zagala:

Porque era moça e cuidei

que da velhice gouvira,

e com tal dor acabei,

que de mi parte não sei,

nem tenho ponta de sira.

Não sei quem m'há-de ajudar,

não sei quem m'há-de valer,

não sei quem m'há-de passar,

não sei se m'hão-de matar

outra vez, ou que há-de ser.

A ese espacio en movimiento del Purgatorio, cuya purgación exige una paciente espera ("até que o Senhor queira"), le es preciso un mediador. La insistencia en ese movimiento de aventura y prueba, que es también comparable al que experimenta el texto dramático en todos sus sentidos posibles, revela que tras esa visión del más allá aún hay algo que decir. No es preciso insistir hasta qué punto la ignorancia de la joven pastora, confirmada por la repetición de la expresión anafórica ("Não sei"), engendra un estado de inocencia, necesario para la vida y para la poesía, que nos enseñó a ver las cosas por primera vez. El silencio ante lo desconocido que la caracteriza, donde se equipara la palabra con la muerte ("não sei se m'hão-de matar / outra vez, ou que há-de ser"), pretende llenar ese vacío inestable, lugar del intercambio y de la relación desnuda, e inscribe lo dramático en lo lírico. En tales circunstancias, convertir esa espera en una representación simbólica de la escritura, pues Gil

Vicente es a la vez poeta y dramaturgo, equivale a abrirla a otro mundo, a otro tiempo, hacer que el romance armonioso de los Ángeles se equilibre con la "cantiga muito desacordada" de los Diablos, mediante la técnica del contrapunto, que está en la base de la música polifónica renacentista. La lección del Purgatorio es así doble, moral y poética, viene para confirmar nuestra condición viajera y nos abre a otros mundos, a otras posibilidades. Vivir en este espacio intermedio, fruto de una auténtica escenografía, supone hacer retornar la palabra al origen del que brotó[66].

Darle a lo humano una dimensión cósmica fue uno de los objetivos fundamentales del arte renacentista, cuyo espíritu armónico confiere unidad a sus múltiples y variadas creaciones. Enamorado de los secretos de la naturaleza, a la que por esta misma época Leonardo da Vinci consideraba "la verdadera amante de las inteligencias superiores", Gil Vicente la concibe como fuerza telúrica, en permanente transformación, cuyo flujo es susceptible de adoptar cualquier forma. Mas para que haya reunificación debe haber antes "desmembramiento", que es una figura del lenguaje, usual en la Dialéctica neoplatónica, de manera que esa reunión de lo disperso, propia del lenguaje sagrado, aparece investida de una acción ritual, donde la muerte va seguida de un renacimiento. Esa es la razón por la que el Auto dos Quatro Tempos, a pesar de mantener ciertas analogías con el Auto da Sibila Cassandra, como su conexión con la fiesta de Navidad y el deseo de fundir el mundo pagano con el cristiano, lo cual revela en el fondo un tiempo de composición no muy distante entre las dos obras, difiere de éste no sólo por el cambio de protagonista, pues la presuntuosa sibila y falsa profetisa es sustituida por el conjunto más amplio de las cuatro estaciones, con el consiguiente desplazamiento de la interpretación alegórica a la mítica, que formaba parte de los misterios originales, sino también por el deseo de mantener inmutable el sentido oculto a través de todas las transformaciones verbales. En este sentido, aun reconociendo el equilibrio entre el mundo profano (discurso de Júpiter) y el religioso (discurso de David), el centro del auto aparece ocupado por las cuatro estaciones, símbolos de las cuatro edades del hombre, y dentro de este ciclo estacional es preciso destacar los discursos complementarios del Invierno y de la Primavera, acompañados ambos de dos canciones musicales que concentran su sentido, pues

la resurrección de la Naturaleza no puede entenderse sin el paso previo por la muerte durante el solsticio de invierno. Dice así la primera de las canciones, puesta en boca del Invierno:

¡Mal aya quien los embuelve,

los mis amores!,

¡mal aya quien los embuelve!

Los mis amores primeros

en Sevilla quedan presos.

Los mis amores,

¡mal aya quien los embuelve!

En Sevilla quedan presos

por cordón de mis cabellos.

Los mis amores,

¡mal aya quien los embuelve!

{Los mis amores tempranos}

en Sevilla quedan ambos.

Los mis amores,

¡mal aya quien los embuelve!

En Sevilla quedan ambos,

sobre ellos armavan bandos.

Los mis amores,

¡mal aya quien los embuelve!

Como es propio de la lírica tradicional, se dice lo mínimo preciso y lo demás se escamotea. La imprecación del estribillo ("¡mal aya quien los embuelve!"), marca subjetiva con la que finaliza cada una de las estrofas, revela cual es la actitud del hablante hacia esos enemigos de los enamorados, los envolvedores o "malas lenguas", como entonces se decía, que causan la separación, tal vez definitiva, entre los que bien se quieren. Además, si tenemos en cuenta que "el cabello" funciona como símbolo de la virginidad, pues la joven virgen era llamada "niña en cabello" desde las cantigas de amigo, el hecho de que esa prenda vaya unida a la murmuración de los envolvedores ("sobre ellos armavan bandos"), viene a probar que esa unión sexual íntima, fuera de las leyes sociales, había sido descubierta, que la muchacha había perdido su virginidad. Por su parte, la alternancia de la canción con los versos hablados del monólogo sirve tanto para caracterizar al personaje que los pronuncia, en este caso el Invierno disfrazado de pastor, como para resaltar la función simbólica de la estación invernal, cuya sorpresa se consuma de forma ambigua y solitaria en la transparencia de la nieve ("¡Mal grado haya la nieve / que mis amores, triste yo, / cuando yo más firme estó, / no los hallo como suele!"), siendo esa nieve misteriosa la que nos hace vivir una repentina transformación, la felicidad de unos amores que se han vuelto trágicos, pues la nieve puede significar al mismo tiempo extinción y renovación. De algún modo, contagiado de un sentimiento de tristeza frente a lo efímero, el personaje que aquí habla, bajo el disfraz del Invierno alegorizado, vive la ausencia del amor, ya que la contemplación de la nieve, su vivo silencio, le lleva a pensar en la muerte misma que nos acecha. Bajo esa capa profunda de la madre nieve la vida continúa y esta estación invernal le sirve al dramaturgo para valorar el secreto de las cosas perdidas[67].

De la desnudez de la nevada, la poesía, como la música, nos hace pasar al múltiple despertar primaveral. Gracias a ella, renacemos a un mundo distinto, donde se cumple lo que no puede llevarse a cabo en la vida real, la expresión del deseo amoroso, según vemos en la segunda canción, cantada por la Primavera:

En la huerta nasce la rosa:

quiérome ir allá

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

Por las riberas del río

limones coge la virgo.

Quiérome ir allá

para ver al ruiseñor

cómo cantavá.

Limones cogía la virgo

para dar al su amigo.

Quiérome ir allá,

por ver al ruiseñor

cómo cantavá.

Para dar al su amigo

en un sombrero de sirgo.

Quiérome ir allá,

por mirar al ruiseñor

cómo cantavá.

Poesía y música se funden en ese lugar mítico del jardín, expresión del locus amoenus, ámbito cerrado donde canta el ruiseñor, asociado al fluir del canto mismo, y la niña "coge limones" para ofrecer a su amigo, acción que simboliza la entrega sexual. El prodigio del giro dado por Gil Vicente en este poema, respecto a la cantiga de Joan Zorro, en la que ya aparece la "dona virgo" y las "riberas del río" como lugar de encuentro amoroso, reside en la vehemencia del hablante mediante la forma verbal en imperativo ("Quiérome ir allá"), que expresa la intención de escapar a la degradación de lo caduco y sólo pervive en el canto inmortal del ruiseñor. La relación del amor con la renovación primaveral, según pone de manifiesto el mito de Cupido en la glosa hablada ("Agora reina Cupido, / desque vido / la nueva sangre venida: / ahora da nueva vida / al namorado perdido"), nos hace percibir la experiencia amorosa en un doble movimiento anímico de ida y vuelta, de pérdida y recuperación. El amor pretende ser siempre y ahora, eterno en cada instante, y esta doble naturaleza, efímera e intemporal, que oscila entre la realidad y el deseo, la repetición y la novedad, funde los cuerpos y altera el lenguaje en el espacio suspendido del poema, haciendo que aquello que habita en la costumbre aparezca como algo siempre nuevo. En la experiencia amorosa, lo mismo que en la poética, opera la llamada ley de no interferencia: a mayor identidad personal menor deseo amoroso. Tal vez por ello, Gil Vicente trata de fundir en este auto, con el artificio ideal de la poesía dramática, lo individual y lo cósmico, hacer que ambos componentes, sometidos a un mutuo proceso de reconocimiento, se identifiquen en la unidad de la mirada originaria[68].

Si durante el Renacimiento se piensa que el Hombre es un reflejo del Cosmos, la creación artística, constituida por una red de

correspondencias infinitas, tiende a expresar la totalidad de aquél. Y esa visión cósmica, que llena el espacio vacío del escenario teatral, se expresa ante todo mediante el lenguaje musical, que, frente a los excesos de la retórica, se instala en nuestra intimidad y nos habla de otro mundo anterior a lo sensible, según recuerda Plotino (Enéadas, V, 8, 1), que es la clave del canto. Al ritmo de una música inefable, las estaciones vienen, adoran al niño Jesús y se marchan, de manera que toda esa atmósfera musical que envuelve al auto, desde el villancico inicial que cantan los ángeles ("A ti dino de adorar") hasta el "Te Deum laudamus" con el que termina la representación, pasando por las cantigas de las estaciones y el salterio de David, lo que hace es potenciar todo ese proceso ininterrumpido de creación de la naturaleza, inspirado por una inmensa nostalgia de lo sagrado, a través de la forma musical, que se hace decir poético cuando en ella coinciden el sonido y el sentido. Se suele decir que un teatro sin texto no es teatro, pero un teatro al servicio exclusivo de la palabra y no del espectáculo, en el que entran otros componentes no menos importantes, como la danza, la música y el simbolismo del escenario, acaba pronto por someterse al dictado de la expresión, a las formas ritualizadas del discurso dramático, que fue uno de los tributos que tuvo que pagar nuestro teatro áureo. Por el contrario, si el teatro de Gil Vicente tanto nos seduce es ante todo por su musicalidad, llena de alusiones, donde lo que más cuenta no es la acción dramática, que depende en gran medida del diálogo entre los personajes, sino la emoción transmitida por el canto, capaz de abolir las distancias temporales a favor de una unidad superior de sentido.

De este modo, el discurso musical va tejiendo la Ley de la Gracia, inaugurada por el nacimiento de Cristo, la Ley de la Naturaleza, personificada en los Cuatro Tiempos y en Júpiter, y la Ley de la Escritura, transmitida por David, figuras todas ellas de alto nivel, que tienen como función revelar la verdad y propagar la doctrina cristiana. Dentro del general acatamiento de los designios providenciales, el discurso de Júpiter, que constituye una interrogación radical sobre el hacer artístico, se forma básicamente sobre la noción de mimesis, que designaba el carácter mismo de la forma musical entre los pitagóricos, según la cual todo se dispone jerárquicamente de acuerdo con un orden común, que termina por aparecer como necesario en el ensamblaje de la representación. Tal

es la exaltación que produce la llamada del padre de los dioses a las estaciones, para que vayan a adorar a su Señor natural, en nombre del amor que le deben:

Todos van hoy adorar

al criador poderoso,

que es nacido.

Las aves con su cantar,

y el ganado selvinoso

con bramido,

los salvaginos bestiales

con olicorne pandero

dan loores;

y los brutos animales

adoran aquel cordero,

y los pastores.

Pues qué hazéis, tiempos hermanos,

descuidados del amor

del que nació?

Llevantad todos las manos,

vamos ver aquel Señor,

que nos crió.

El ritmo de lectura va marcando aquí una gradación de lo natural a lo humano ("aves", "animales", "pastores"), hasta llegar al amor, del que estaban separados ("descuidados del amor"), que así aparece como forma de máxima integración. Precisamente, la expresión musical del sentimiento amoroso contribuye a revelar la obra teatral como experiencia totalizante, siendo el Auto dos Quatro Tempos uno de los ejemplos más claros de esta búsqueda de un arte total, viejo ideal de los humanistas, en el que no hay rupturas sino continuidades. El amor, origen y centro de la armonía universal, es el que mantiene el mundo en constante movimiento. Gil Vicente tenía noción de que la esencia del universo es musical y su lenguaje, reflejo de la armonía cósmica, no hace más que reforzar el conjunto sobre la individualidad, como es propio de la alegoría, resaltar la unidad profunda del canto, donde la palabra y el lenguaje aparecen como vueltos hacia el sonido originario, a partir del cual todo es tejido. Oyendo las canciones de este auto, que está a medio camino entre la moralidad y la alegoría, llegamos a entender que lo religioso y lo profano, tan alejados en sus orígenes, han terminado por encontrarse. ¿No es en el hacer del canto, gracias al cual lo indecible tiene la oportunidad de ser dicho, donde la mitología halla, por vía poética, la posibilidad de contribuir a crear una historia cultural? Si una semilla, en su ilimitado crecimiento, basta a la tierra para tocar el cielo, la fluidez de la palabra musical, con la complicidad de su ligereza, nos abre de lleno a la inocencia[69].

La alternancia de las cuatro estaciones en un ciclo de renovación cósmica, que había inspirado el Auto dos Quatro Tempos, vuelve a encontrarse en el Triunfo do Inverno (1529), concebido de forma secularizada como una "fiesta de Mayo", sobre todo en su segunda parte, que aquí se hace coincidir con el nacimiento de la princesa Isabel, tratando de asociar el destino de la nación a la restauración de la naturaleza en un momento de crisis. Quiere ello decir que la elaboración del auto no es ajena a la propaganda política de la familia real portuguesa, de ahí la intervención del propio Rey bajo el disfraz del "Hombre salvaje", complejo mítico ya presente en los momos medievales y fiestas juglarescas durante la transición del siglo XV al XVI, y la condensación del texto dramático en una serie de imágenes simbólicas, destinadas a resaltar la renovación de la

vida cíclica. Si en el Auto dos Quatro Tempos las estaciones prestan homenaje a Cristo recién nacido, ahora el elogio de la vida real, que cantan las Sirenas en el romance ("Dios del cielo, Rey del mundo"), situado precisamente en la frontera de una parte a otra, sirve para inscribir la realeza en una dimensión mítica, de ahí que la idealización de la figura del Rey, su elevación al plano de lo sublime, conlleve una subordinación de lo humano a lo divino, confundidos en la fiesta ritual del espectáculo teatral. Si para que se produzca el auto teatral es necesario que haya un espacio vacío, un actor y un espectador, Gil Vicente se convenció desde muy pronto, ya desde las representaciones para la Navidad, de que la práctica artística del hecho escénico, de su actuación como puesta en escena, va más allá de la imagen y de su sentido poético. En cierto modo, cuando Gil Vicente es nombrado dramaturgo oficial de la Corte portuguesa en 1521, empieza a poner el texto literario al servicio de su composición escénica. En este sentido, tan importante como el conflicto entre el Invierno y la Primavera, visible en la confluencia de elementos realistas y alegóricos, lo es la preocupación escénica que muestra el dramaturgo por plasmar en el escenario el mito de los orígenes, por dar al texto dramático una densidad visual y plástica mediante la condensada reproducción de la imagen poética.

En el ámbito cortesano, la representación teatral se volvió políticamente muy importante y Gil Vicente utilizó la celebración del nacimiento de la princesa Isabel para hacer un teatro distinto del que había hecho antes y exponer una propuesta dramática basada en la economía de principios complementarios, cósmicos y humanos. Si nos fijamos en la segunda parte del auto, la que trata del triunfo de la Primavera, observamos que hay, en primer lugar, un espacio simbólico, el del jardín paradisíaco, al margen de la crisis histórica, cuya presentación corre a cargo de la Sierra de Cintra, porque lo que le interesa al dramaturgo es vincular ese mundo edénico a la propia historia de Portugal ("Um filho de um Rei passado / dos gentios Portugueses / tenho eu muito guardado, / há mil anos e três meses / per um mágico encantado. / E este tem um jardim / do paraíso terreal, / que Salamão mandou aquí / a um Rei de Portugal, / e tem-no seu filho ali"). Es evidente que este "filho de um Rei passado" es el rey Don Juan III, hijo del rey Don Manuel I, y que ese jardín paradisíaco, vinculado al Cantar de los Cantares mediante la figura de Salomón, aparece como eje del

mundo, como lugar de restauración de la unidad perdida. Salir del jardín es entrar en la historia, perder ese estado natural de inocencia, propio de la vida vegetal, en donde el tiempo no transcurre y reina la contemplación. Tal vez por eso el jardín, relacionado con la caverna y el laberinto, simboliza el sueño verde de la renovación y en él se cantan tres canciones, llenas de alusiones eróticas, donde el lenguaje lucha contra la disolución. La primera de ellas, cantada por la Primavera, dice así:

Del rosal vengo, mi madre,

vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado

viera estar rosal granado,

vengo del rosale.

A riberas d'aquel rio

viera estar rosal florido,

vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,

cogí rosas con sospiro,

vengo del rosale,

del rosal vengo, mi madre,

vengo del rosale.

Dentro del convencional diálogo entre madre e hija, característico de las cantigas de amigo, hay tres elementos recurrentes: las orillas del río como lugar de encuentro amoroso (“A riberas d’aquel río”), la rosa como tópico del amor efímero, ya desde el collige virgo rosas de Ausonio, expresando con su fragancia caduca la primavera de la vida, y la expresión “cogí rosas con sospiro”, variante de “coger flores”, que, al añadirle a la acción los suspiros, revela el ofrecimiento de la virginidad, por parte de la voz femenina, al amado. En la imagen poética de la rosa, expresiva de la simbología erótica, se condensa toda la complejidad humana de la experiencia sexual.

En el proceso de búsqueda de la expresión propia, dramática y escénica, lo que cuenta es el pacto tácito que logra crear el dramaturgo entre el actor y el espectador. Mientras está en escena, el actor intenta meterse en la piel del personaje, tratando de ir tan lejos como desea bajo el disfraz de la caracterización. Es lo que ocurre con la presencia del “Autor ficcionalizado” al comienzo de la obra, que expresa la nostalgia del tiempo pasado mediante la idealización melancólica del lenguaje musical (“Se olhardes as cantigas / do prazer acostumado, / todas tem som lamentado, / carregado de fadigas, / longe do tempo passado”), y de forma más explícita en esta breve cantiga:

Quem diz que não é este

São João o Verde?

Bajo la fecundidad de la escenificación cortesana (“Entram quatro mancebos e quatro moças, todos muito bem ataviados em folia”, anota la acotación escénica), lo que se representa es la danza del Hombre salvaje, “The Morrish Dance” o bailada de la Morisca en la Inglaterra del Norte, que desde el héroe salvaje Enkidu, del Gilgamesh sumerio, se proyecta bajo la forma de dos arquetipos: el caballero salvaje, cuyo ejemplo más visible en el teatro vicentino

sería Camilote en Dom Duardos; y el salvaje bruto, bajo la figura de Juan de la Greña en este mismo auto ("Aunque seáis mi figura / hecha un salvaje bruto"), y del gigante Monderigón en la Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra (1527). Mas lo decisivo aquí es la correlación mítica entre el rey Don Juan III de Portugal y la figura de San Juan Bautista, represntante del solsticio de verano, mediante signos tan reveladores en la cantiga, como la respuesta afirmativa de la interrogación retórica y el valor mostrativo del deíctico ("este"), que sirve para particularizar la expresión. A diferencia de la obra Santiago el Verde (1615), de Lope de Vega, donde se conserva la misma fórmula de la cantiga ("¿Quién dice que no es éste / Santiago el Verde?"), si bien hay una tendencia a confundir a San Juan con Santiago, tal vez porque ambos aparecen desde la lírica medieval como patronos de los baños de amor y del agua fertilizante, lo que se visualiza en la representación dramática del Triunfo do Inverno, mediante la combinación de la música, la danza y el disfraz, es la acción benéfica del "buen salvaje" a través de la correspondencia nominal ("San Juan el Verde y el rey Don Juan III"). Si el teatro se presenta como un rito que necesita ser renovado, rito siempre comenzado y nunca concluido, es la presencia del Rey como actor el eje de la acción dramática, el centro que hace posible la materialización de la renovación cíclica, que se despliega en el juego escénico como plenitud vivida, como tejido de un arte total, siempre reactualizado, cuyo hilo interno no se rompe nunca[70].

En el tiempo concentrado de la representación dramática el actor busca comunicarse con el espectador. Y seguramente no es casual que Gil Vicente, en la puesta en escena de esta obra, haya tomado el jardín del Rey como escenario amoroso ("jardim se toma por João, / também os rosais que tem, / por el-Rei se tomarão", dice el Infante), de modo que ese jardín alegórico, inventado para la representación ("este jardim foi criado / para este mesmo presente"), se convierte, en el ámbito imaginario de lo dramático, en eterno comienzo de una resurrección posible. Para Gil Vicente el teatro consiste en una aventura, como el amor que se pierde para convertirse en mito. No sorprende entonces que el Triunfo do Inverno termine con una navegación simbólica, semejante en muchos aspectos a la que se da en Nau de Amores (1527), que nos lleva a transgredir los límites de lo conocido. A esa nave de amor en

la que todos se embarcan, actores y espectadores, alude la cantiga final:

Vento bueno nos ha de levar,

garrido hé o vendaval.

En la lírica tradicional, los poetas recurren al símbolo del viento, que todo lo penetra y nada se le resiste, para expresar la libertad del instante sexual. Además, esa aventura favorable, expresada tanto por el valor metafórico de la adjetivación ("vento bueno", "garrido vendaval"), como por la forma verbal en futuro ("há de levar"), que revela la certidumbre del cumplimiento, es una experiencia que afecta a todos por igual ("nos"), proponiendo una dialéctica de pasado y futuro, de destrucción y renovación, en la breve simultaneidad del escenario donde se despliega el mito. Y dado que el mito genuino brota de las profundidades de la psique y rechaza toda sistematización, su fondo colectivo pone de manifiesto algunos símbolos relevantes, como el del viaje, cuya latencia pretende identificar un pasado remoto con un eterno presente. Tal identificación, de la que forman parte los espectadores que están presenciando la representación en la que interviene el propio Rey, se logra mediante la poesía dramática, que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. De este modo, al hundir sus raíces en lo colectivo, el lenguaje dramático de Gil Vicente se acerca al pasado como fuente vital de renovación, como punto de encuentro entre la tradición y el individuo[71].

Los estudiosos de la antropología destacan que el mito tiene una sublime condición: la irrupción de lo sagrado en el mundo. Entendido lo sagrado como evocación de un pasado creador, que se presenta multiforme a lo largo de la tradición, los mitos son relatos tradicionales, algo que se dice de forma imaginativa, cuya supervivencia depende de la habilidad del narrador para tratar asuntos de interés vital para los oyentes. En la época de la cultura oral, los mitos no pretenden ser algo acabado, se limitan a unos pocos temas y están llenos de alusiones. En términos generales, la

vuelta a los orígenes, que lleva a situarlos en un pasado remoto, y el no seguir una secuencia lógica, lo cual hace que sean difícilmente explicables, es lo que da los mitos un aura especial. En todo caso, debido a su naturaleza incierta, resulta arriesgado aplicar un análisis racional a un fondo simbólico, que con frecuencia lo sobrepasa, con lo que la imaginación simbólica, esencialmente dialéctica, se convierte en una mediación entre lo temporal y lo eterno, en una forma de restablecer el equilibrio entre el nacimiento y la muerte. A todo ello hay que añadir la concepción que del mito tiene cada época, que en el caso del Renacimiento, sin perder de vista el principio general de que tras la superficie de la realidad se oculta una armonía que todo lo anima y vivifica, se caracteriza por el ejercicio etimológico y la fusión mítica, presentándose ésta como necesidad expresiva de intimidad. De acuerdo con ello, el mito forma parte de una asimilación cultural y se presenta como una forma de conocimiento, real o imaginario, de un pasado común, adquiriendo así un valor ejemplar. En la base de tal conocimiento está el concepto de la imitatio clásica, que tiene que ver con la salvación del tiempo, es decir, con la inserción del pasado en el presente de la creación artística, vencedor del olvido, y que se prolongará hasta el Romanticismo. No se trata ya de un simple elogio retórico, sino de una personificación esencial, para que su lenguaje, sostenido por un fondo mítico, se proyecte afectivamente sobre lo descrito, salve a la palabra de su desaparición, forma misma de la muerte, y se convierta en expresión de la inmortalidad[72].

En esta línea de expresividad poética, que tiende a fundir el pasado y el presente en la experiencia inmediata del instante ucrónico, cobra especial relieve el Auto da Lusitânia (1532), obra cuya escritura aparece atravesada por los ritos de la fertilidad. Por eso, aun reconociendo en su estructura una síntesis de elementos heterogéneos, como el cuadro costumbrista de los sastres judíos, la iniciación mágica del propio autor en el episodio de la cueva sibilina, el intermedio naturalista con la entrada de Mayo y el diálogo final de crítica social bajo el tópico de “Todo –o- Mundo e Ninguém”, lo cual nos hace pensar en cierta subordinación de los diversos elementos a esa unidad de sentido, yo pienso que, desde el punto de vista mitológico, lo verdaderamente significativo es el episodio amoroso entre Mercúrio, Lusitânia y Portugal, porque lo

que subyace, bajo las continuas referencias a un pasado arcaico, es un fondo telúrico de fecundidad, marcadamente matriarcal. No es casual que Verecinta, nombre frigio de la diosa Cibeles, aconseje a Lusitania casarse con Portugal ("e es marido natural"), y no con Mercúrio ("Estotro es un bestial"), lo que revela una preferencia de las actividades naturales, pues Portugal se presenta en la obra como un joven cazador, sobre las mercantiles, representadas por Mercúrio, dios del comercio, y ligadas a la crisis de la expansión ultramarina. De ahí que de las cuatro cantigas que condensan la relación de este proceso amoroso, las que comienzan "Este he Mayo, o Mayo hé este", "Luz amores de la niña", "La bella malmaridada" y "Vanse mis amores, madre", tal vez sea la tercera, a pesar de su breve alusión, o tal vez por ello, la que más se relaciona con la exaltación de la nación portuguesa, objetivo del auto, puesto que lo que se desea evitar es el mal casamiento de Lusitânia con Mercúrio, esto es, el triunfo del mercantilismo sobre los valores tradicionales. Esta canción, que se remonta al siglo XIII, fue muy conocida en los cancioneros del siglo XV y se extendió a través de pliegos sueltos a lo largo del siglo XVI hasta inspirar la comedia La bella malmaridada (1596), de Lope de Vega, fue recogida por el Cancionero musical de Palacio y en la composición de Gabriel Mena dice así:

La bella malmaridada

De las más lindas que vi,

Miémbresete cuan amada,

Señora, fuiste de mí.

Mira como por quererte

Tienes al cabo mi vida;

Y si tú fueras servida

Dichosa fuera mi suerte:

Mas pues no te pena nada
Cuanto yo peno por ti,
Miémbresete cuan amada,
Señora, fuiste de mí.

Miraras que en tu servicio
Es ya pasada mi vida,
Siendo tú dello servida
Fuere ninguno con beneficio
Mas pues no se te dio nada
Cuanto yo pasé por ti,
Miémbresete cuan amada,
Señora, fuiste de mí.

¡Triste de ti, que padeces
Mil enojos cada día,
En poder de quien inora
Lo mucho que tú mereces!
Tu lloras de mal casada,
Yo porque te conocí:
Si has de tener amado,
Señora, tomes á mí.

Resulta evidente que esta canción va acompañada de una glosa compuesta de acuerdo con el código trovadoresco: alabanza del amante a la dama bella y casada, servicio amoroso y deseo de correspondencia. Sin embargo, en el texto de Gil Vicente, que ya utiliza antes esta canción, apenas citada en la Comédia de Rubena (1521), por parte de la Feiticeira ("cantará o demo em grito: / de las más lindas que yo vi"), y más desarrollada en Frágua de Amor (1525), dentro de un contexto burlesco, al ser puesta en la lengua del negro ("La bella mal maruvada / de linde que a mi vê, / vejo ta triste nojara, / dize tu razão puru quê"), la situación es distinta, sobre todo porque es la mujer la que se defiende con sus quejas de la posible infidelidad del esposo. El hecho de que el estribillo, núcleo de la canción ("la bella malmaridada / mal gozo viste de ti"), aparezca en boca de Venus, diosa experimentada del amor, tiene por objeto anticipar un posible fracaso amoroso de Lusitânia si se casa con Mercúrio, lo cual viene después confirmado por Verecinta ("Si tú amores tenías / con galán tan esmerado, / por qué quieres bodas frías / y bivir todos tus días / con hombre desnamorado?"), y reconocido por el propio Mercúrio ("Se Portugal desejais, / sendo vós, eu o tomaria"), hace que el espectador se identifique con lo que Portugal representa: la libertad de la naturaleza frente a una vida artificiosa y convencional. Se podrá argüir que las alusiones a la fecundidad aparecen en boca de las diosas, sobre todo de Verecinta, la cual representa a la Tellus genetrix y proyecta sobre Lusitânia su función maternal ("Oh, cómo erez parecida / al padre que te engendró; / porque hija del Sol erez, / que da luz a toda coza, / y tú a todaz laz mugeres"), más que en la de los amantes, personajes idealizados en los que se aprecia un lenguaje bastante retórico, pero lo que hace Gil Vicente, al insertar la estructura religiosa del mito en la memoria de la tradición popular, es devolver al lenguaje su función primitiva de reconciliar el hombre con la naturaleza, de recuperar el antiguo sueño del origen en el que podemos seguir perdiéndonos[73].

Una lectura atenta del teatro vicentino muestra un número importante de referencias mitológicas, bien en forma de préstamos o de alusiones, que revelan un tratamiento asiduo con los temas clásicos. Como otros escritores de su tiempo, Gil Vicente no se

limita a usar el mito por simple afán de erudición, a la que siempre se opuso, sino que lo interioriza, dándole una experiencia íntima y un valor ejemplar. Lo que se produce entonces, mediante la expresividad poética del lenguaje dramático, es una fusión del actor con el personaje mítico, haciendo que el presente se desplace hacia el pasado, pues la verdadera sabiduría está lejos de los hombres, lo cual implica una experiencia de estar vivo, un sacrificio de lo visible en beneficio de lo trascendente. Desde el punto de vista dramático, donde lo ausente continúa siendo una realidad en el espacio vacío del escenario, la puesta del mito en escena, su reactualización, supone no sólo reconocer su autoridad, de acuerdo con la imitatio clásica, sino también encarnar un modelo para los demás. Cuando los actores representan papeles de figuras míticas, como ocurre con Casandra, poseída por el arte de la adivinación, la comparación del Ave Fénix con la resurrección de Cristo en el Auto da história de Deus o la relación de la historia amorosa de Grata Celia con la leyenda del sacrificio de Ifigenia en la Floresta de Enganos, lo que hacen es mantener viva una vieja tradición, renovándola en cada una de sus recreaciones y abriéndola a nuevas posibilidades de expresión. Si tenemos en cuenta que el retorno al origen es una metáfora de la repetición creadora, pues se hace volver el pasado al presente gracias a la imaginación, lo que reconocemos o volvemos a experimentar en el mito es siempre una transformación que nos hace regresar al punto inicial de la creación, cuyo modelo se relaciona con la creación divina en el Génesis, de ahí las múltiples analogías o coincidencias que se dan en el proceso de transmisión mítica. El principio de variación en la unidad, propio del arte medieval en el que Gil Vicente comenzó a formarse, rige también la estructura del mito, cuyo sentido sólo se puede alcanzar teniendo en cuenta sus diversas variantes y modificaciones. Bastaría el mito de Orfeo, de tan acusada presencia en el arte renacentista, para comprender la actitud de Gil Vicente frente al saber mitológico, que no es de apropiación o interferencia, sino de exposición o apertura a lo que el mito quiera decirnos, pues sólo desde una cultura asimilada puede la voz hallar su propia experiencia. Gil Vicente recurre al mito de Orfeo para reafirmar su oficio de poeta dramático, su relación con la palabra más allá de la muerte, y así lo expresa por medio de Amadís:

Si Orfeo por Proserpina

tan dulce gloria sentió

cuando n'el infierno entró,

en esta huerta divina

cuánta más sentiré yo?

Mas él fue a buscar la vida,

yo la muerte sin plazer;

él, cantando en la venida,

yo, llorando la partida,

porque sé cuál ha de ser.

En el viejo mito órfico hay tres elementos básicos: las cualidades musicales del cantor tracio, su amor por su esposa Eurídice y su descenso a los infiernos para rescatarla de la muerte. Si en el marco simbólico de la huerta ("en esta huerta divina"), lugar donde el fin se hace principio, se da un paralelismo antitético antre ambos héroes, el clásico y el caballeresco ("él, cantando en la venida, / yo, llorando la partida"), es porque el dramaturgo portugués, en ese conflicto de la vida y la muerte, pretende vivir el amor, ligado a la renovación de la naturaleza, de forma plena y abierta. Eso es lo que revela la sustitución de Eurídice por Proserpina, la diosa de la primavera, que fue raptada por Hades mientras recogía flores y cuya vuelta anual a la vida es similar al viaje que hace la poesía de las sombras a la luz. De ahí la unión entre la figura de Orfeo y la de Jesucristo en la primitiva iconografía cristiana, pues Cristo, a pesar de ser hijo de Dios, todo lo consigue a través de la palabra. Esa virtud salvadora de la palabra, que está presente en las historias amorosas entre Flérida y Don Duardos, Oriana y Amadís, reveladoras de una prueba iniciática que hay que superar, es lo que hace posible la supervivencia del amor contra la muerte a través del canto, puesto que es con la canción, expresión de la fluidez de la

forma musical, con la que Gil Vicente trata de ganar la atención del público[74].

El carácter metafísico de la poesía, palabra musical, no puede desligarse de la trascendencia propia del mito. Y dado que éste tiene que ver con el deseo del hombre por hallar el fundamento de la realidad a través del orden del universo, abriéndonos al entendimiento de lo sagrado que subyace en todas las formas, los mitos se presentan como expresiones simbólicas del misterio de la vida, lo que les asocia a la vieja tradición del retorno de la diosa madre, al fondo primordial de la Tellus genetrix. La visión matriarcal que Gil Vicente tiene de la naturaleza, que nos transporta a un tiempo anterior a la separación sexual, le impulsa a conciliar los opuestos, la crisis histórica y la tradición popular, a ir más allá de la dualidad. En este sentido, no sería difícil establecer una evolución a lo largo del teatro vicentino, desde el Auto dos Quatro Tempos hasta el Auto da Lusitânia, pasando por el Triunfo do Inverno, consistente en reconstituir el hilo de la unidad original a partir de las distintas experiencias históricas, labor propia de la poesía. Porque el mito nos enseña a superar la tensión de los opuestos, a ver la vida como un poema. Por eso, en un teatro como el de Gil Vicente, donde el mundo como totalidad entra en el escenario y el lenguaje se constituye como una red de analogías, las palabras parecen situarse en ese mundo femenino de lo ritual, en el dominio de lo afectivo, como si el espectador fuese cómplice de lo profundo, del fondo no dicho o no explorado, que deja una posibilidad abierta a lo imaginario en cada representación.

---

[61] Refiriéndose al efecto de la repetición, que hace del mito un significante disponible en cada momento, señala M.Detienne: “La mitología, habitada por el mûthos, es un territorio abierto en donde todo lo que se dice en los diferentes registros de la palabra se encuentra a merced de la repetición que transmuta en memorable lo que ha seleccionado”, en La invención de la mitología, Barcelona, Península, 1985, p.161. En cuanto a la evolución de la tradición mitográfica durante el período señalado, remito al estudio de J.Seznec, Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, 1987, pp.185-210.

[62] Por su misma naturaleza, el mito no es una forma fija, sino plástica, susceptible de ser modificada en cada nuevo contexto. Aludiendo a esta transformación, señala P.Grimal: “El mito proporciona un universo poético, un dato al que cada uno da la forma que desea, según la imagen de su propia verdad interior”, en La mitología griega, Barcelona, Paidós, 1989, p.106. Ciertamente, con el paso de la Edad Media al Renacimiento, asistimos, en el estudio de la mitología, a una restauración de la forma, más que del contenido, a una recuperación del valor poético. En este sentido, véase el ensayo de E.Garin, “Las fábulas antiguas”, recogido en Medioevo y Renacimiento, Madrid, Taurus, 1981, pp.52-68.

[63] La estructura del Auto, con su distribución simétrica de dos mundos, el sagrado, habitado por la Virgen, y el terrenal, habitado por las sibilas y los profetas, muestra dos hechos relacionados entre sí: Por un lado, establecer una relación entre ellos, propia de la alegoría (Cfr. Los ensayos de M.Delgado, “La tropología navideña del Auto de la Sibila Casandra”, en Bulletin Hispanique, LXXXVIII, 1986, pp.190-201; y S.Zimic, “Sobre la alegoría en la Sibila Casandra de Gil Vicente”, en Temas vicentinos, Lisboa, INCM, 1992, pp.199-218). Por otro, reforzar poéticamente la acción dramática mediante la representación de la Sibila (Vid. M.A. Pérez Priego, “Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI”, en Oihenart, 16, 1991, pp.137-152) y la música de las canciones tradicionales (Remito a mi edición de la Lírica de Gil Vicente, Madrid, Cátedra, 1993, p.34). En cuanto al pecado capital de la soberbia, tengo en cuenta el estudio de J.A.Marina, Pequeño tratado de los grandes vicios, Barcelona, Anagrama, 2011, pp.69-86.

[64] Para una sociedad como la medieval, que vive dividida entre el cielo y la tierra, la consideración del purgatorio como anticipación del más allá, no es un motivo menor. Refiriéndose al papel mediador de ese lugar reservado a la purificación, señala Jacques Le Goff: “Falsa equidistancia del Purgatorio entre un Infierno al que se ha escapado y un Cielo al que se está ya referido. Y también falso intermedio, porque el Purgatorio, transitorio, efímero, carece de la eternidad tanto del Infierno como del Paraíso”, en El nacimiento del Purgatorio, Madrid, Taurus, 1981, p.16. En la misma línea se mueve el artículo de L.Sttegagno Picchio, “O Purgatório de Gil Vicente: estado ou lugar?”, en Temas vicentinos (1992), pp.159-173.

[65] En todas las mitologías, el fuego aparece como símbolo de transformación. El fuego lleva en sí mismo el signo de la tensión y mantiene una analogía con la palabra poética, que se nutre a su vez de lo que le suministra la memoria. En este sentido, afirma G.Bachelard: "El recuerdo deviene abrasador. Es llevado por el poema al estado de un vivo abrasar. El poeta afirma el abrasar. Sopla sobre una brasa", en Fragmentos de una poética del fuego, Barcelona, Paidós, 1992, p.79. Esta dimensión poética del fuego no invalida otras menos importantes, como la etnográfica, según la cual, las ofrendas para sufragar misas por las almas, los llamados "petos de ánimas" o "almiñas" en la cultura popular del Norte peninsular, suelen representarse en medio del fuego vivo del Purgatorio. De acuerdo con ello, véase el estudio de J.A.Pociña López, Gil Vicente y las naves de los locos, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006, pp.81-86.

[66] Cada obra tiene su propio ritmo de lectura, que responde a una determinada combinación de las palabras. El de esta Barca segunda se acerca al de la poesía en la medida en que trata de decir aquello de lo que no se habla, pero que está latente en ese desplazamiento radical de la vida a la muerte. Por eso acierta J.A.Cardoso Bernardes cuando afirma: "O Lirismo, que é na primeira Barca claramente subsumido pela Sátira, emerge agora, neste auto, como vector primacial, concretizándo-se sobretudo na posibilidade de rasura do tempo do pecado", en Sátira e Lirismo, Universidade de Coimbra, 1996, p.517. En cuanto a la metamorfosis progresiva de este auto, con el cambio de un estado a otro, tengo en cuenta lo que dice E.Auerbach en su estudio, Dante, poeta del mundo terrenal, Barcelona, Acantilado, 1999, pp.125-146.

[67] Como ya se ha indicado, las dos fuerzas esenciales del genio creador de Gil Vicente son el lirismo y la sátira, que tienen su fundamento en su curiosidad por la belleza natural, tan propia del arte renacentista. Refiriéndose a ella, ha señalado W.Pater: "El movimiento del siglo XV se inspiraba en dos fuentes diferentes: por un lado, el Renacimiento; por otro, ese nuevo espíritu que preconizaba el realismo y el valor de la experiencia. Por ello no podía hablarse sólo de un retorno a la Antigüedad, sino también de un retorno a la naturaleza", en El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía, Barcelona, Alba Editorial, 1999, p.119. En cuanto al

simbolismo del “cordón de mis cabellos”, que forma parte de la privación de la prenda, remito al estudio de M.Masera, “Que non dormiré sola, non”. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001, pp.86-94.

[68] En uno de los mejores ensayos sobre la Primavera de Botticelli, que pertenece al contexto del Neoplatonismo florentino, E.Wind nos dice que “Botticelli representó la metamorfosis como un cambio de naturaleza”, en Los misterios paganos del Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1972, p.121. La transformación a la que alude es la danza de las tres Gracias, en donde se entrelazan lo sagrado y lo profano en un velo enigmático, que sólo el báculo mágico de Mercurio, intérprete de los misterios divinos, puede revelar. En cuanto al simbolismo vegetal, particularmente la expresión “coger limones”, que sugiere la virginidad de los frutos, véase el estudio de J.Victorio Martínez, El amor y su expresión poética en la lírica tradicional, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001, p.112.

[69] Una escritura como la de Gil Vicente, anclada en la percepción inmediata de lo transcendente, revela una creencia firme y articulada en las posibilidades del canto, hecho de sonido y sentido. Aludiendo a su armonía duradera, señala M.Cacciari: “El canto más bello siempre es dictado. En la trama de lo real se abre una herida que no resiste a la voz del dios, que es lo suficientemente libre para recibir esa voz”, en El dios que baila, Barcelona, Paidós, 2000, p.29. Esta misma calidad poético-musical ha sido destacada por E.Asensio en su ensayo “EL Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente”, en RFE, XXXIII (1949), pp.350-375; recogido en Estudios portugueses, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp.79-101.

[70] Aludiendo al combate ritual de las espadas, señala S.Reckert: “La coincidencia de tal combate con el solsticio de verano, en fin, nos permite reconocer otra metamorfosis del mismo personaje en San Juan el verde, recordado en un villancico del Auto da festa y una cantiga del Triunfo do Inverno”, en Gil Vicente: espíritu y letra, Madrid, Gredos, 1977, p.46. En esta misma dimensión cíclica de renovación, se mueven los ensayos de A.C. Leite y P.Pereira, “São João o Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente. Apontamento Iconológico”, en Estudos Portugueses. Homenagem a L.Stegagno Picchio, Lisboa, Difel, 1991, pp.371-388; y de J.A.Pociña López,

“Escatología y ciclo cósmico en la obra de Gil Vicente: algunas aproximaciones”, en Anuario de Estudios Filológicos, XXIV (2001), pp.365-379.

[71] El flujo mítico no es un lastre del pasado, sino que busca una transformación de la realidad y del lenguaje. Sobre ello ha dicho F.Jesi: “La génesis de la realidad lingüística por el flujo mítico está caracterizada por un fenómeno de reminiscencia y, consiguientemente, de relación con el pasado, puesto que el flujo del mito constituye el aflorar de un pasado tan remoto como para poder ser identificado en un eterno presente”, en Literatura y mito, Barcelona, Barral Editores, 1972, p.39. A esta renovación del pasado mítico como superación de la crisis histórica, se ha referido A. Ramalho da Costa en su ensayo “À nossa Júlia modesta”, en Estudos sobre a Época do Renascimento, Lisboa, Fundação Caloste Gulbenkian, 1997, 2ª ed., pp.150-158; y I.Almeida, en su ensayo “Bis repetita placent. Para uma relectura do Triunfo do Inverno e do Verão”, en Por s’entender bem a letra. Homenagem a S.Reckert, Lisboa, INCM, 2011, pp.251-260.

[72] En el paso de la Edad Media al Renacimiento fue creencia aceptada el hecho de que el libro de la Naturaleza, si se lee correctamente, complementa al libro de las Escrituras. Refiriéndose a esta analogía, señala E.H.Gombrich: “Lo que vale para el Libro de la Naturaleza vale también para el saber mitológico del pasado. La Edad Media había heredado de la Antigüedad tardía la opinión de que, bien entendidas, las fábulas y mitos de los poetas deben transmitir el mismo significado que la contemplación de la naturaleza”, en Imágenes simbólicas, Madrid, Alianza Forma, 1983, p.237. En cuanto a la fusión mítica como expresión de la intimidad, remito al ensayo de A.Prieto, “La fusión mítica”, incluido en Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1972, pp.135-187.

[73] Para el fondo religioso y matriarcal del Auto, tengo en cuenta el ensayo de D.Pereira da Costa, “Cybele, deusa dos cultos orientais no Auto da Lusitânia”, en Gil Vicente e sua época, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp.192-196. En cuanto a la línea de sentido que estructura la pieza, remito al ensayo de J. Nuno Alçada, “Para um novo significado da presença de Todo-o-Mundo e Ninguém no Auto

da Lusitânia", en Arquitos do Cento Cultural Portugués, XXI (1985), pp.199-271. Respecto a la canción de "la bella malmaridada", su transmisión textual y variantes, véase M.Frenk, Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII), Madrid, Castalia, 1987, pp.103-113.

[74] Refiriéndose a la convergencia entre mito y poesía, en cuanto ambos nos ponen en contacto con el misterio, señala J.Campbell: "Pienso que la mitología es la patria de las musas, las inspiradoras del arte y de la poesía. Ver la vida como un poema y a ti participando en un poema, eso es lo que el mito hace por ti", en El poder del mito, Barcelona, Emecé Editores, 1991, p.92, En cuanto a las nociones de transmisión, recuperación y fusión míticas, remito al estudio de L.Gil, Transmisión mítica, Barcelona, Labor / Punto Omega, 1974. Respecto a la actitud mítica de Gil Vicente, que trata de dar al mito una función ejemplar, tengo en cuenta el ensayo de I.Calero Secall, "Evocaciones a la Musa, Ave Fénix, Casandra, Ifigenia: Diferentes procedimientos del uso mítico en el teatro de Gil Vicente", en Hvmanitas, Vol.LIII (2001), pp.317-336.

VIII

Los ecos erasmistas

La historia de la interioridad cristiana, según la cual la presencia divina no debe ser buscada fuera de nosotros, sino dentro, en lo más profundo de nosotros, se remonta a san Agustín, cuyos escritos, sobre todo las Confesiones, juegan un papel importante en el desarrollo de la vida interior. Desde entonces, la confesión, que huye de sí en su deseo de encontrar la unidad perdida, ha conocido varios momentos significativos a lo largo del pensamiento occidental. Uno de ellos es el siglo XII, designado con el nombre de "socratismo cristiano", donde personalidades tan distintas como las de Abelardo, Bernardo de Claraval y Hugo de san Víctor comparten la convicción de que para conocer a Dios es necesario antes conocerse a sí mismo. Otro es la transición del siglo XIII al XIV, época a la que pertenece la mística de Eckart, figura insustituible de la espiritualidad occidental, para quien el hombre y Dios se identifican en el punto de la synteresis, de la centella o chispa del alma. Otro, en fin, es el erasmismo de la primera mitad del siglo XVI, que hunde sus raíces en la Devotio Moderna, defensora de la emoción frente al racionalismo teológico, en cuyo ambiente florecen los relatos de la Vita Christi, conocida gracias a las traducciones de Ludolfo de Sajonia, donde aparece la comparación tradicional de la vida como camino, procedente de la interpretación alegórica de la parábola del Buen Samaritano y utilizada por Gil Vicente en el Auto da Alma (1519), y que, siendo fundamentalmente un movimiento de renovación espiritual, basado en la personalización creciente de la vida religiosa, amplía su significación a otros campos: cultural, político y económico.

En el caso del erasmismo español, su arraigo se debe a que su cristianismo esencial, depurado de todo elemento accesorio, floreció con especial intensidad entre las numerosas comunidades de "alumbrados", que mantuvieron una posición crítica frente al cristianismo tradicional desde 1517 a 1559, fecha del Índice General del inquisidor Valdés, y cuyos orígenes hay que buscarlos

en la nueva actitud que se da entre los siglos XIV y XV, sobre todo por parte de dos movimientos minoritarios: los conversos judíos y la Orden contemplativa de los Jerónimos. Ciertamente, un mensaje sólo tiene eco en una sociedad dispuesta a recibirlo. Y el clima de efervescencia espiritual que se dio en España durante la primera mitad del siglo XVI no fue el mismo que en Portugal, lo cual hace, de entrada, que el análisis y la interpretación del erasmismo sea distinta en ambos países. Admitiendo un clima de mayor libertad y tolerancia en el país vecino, pues el tribunal del Santo Oficio no se estableció allí hasta 1536, año que coincide con la desaparición de Gil Vicente de la vida pública, lo que sí es cierto es que el dramaturgo portugués participa de toda esa actitud reformista dominante entonces en Europa, que afecta a todos los ámbitos de la vida social y no sólo a la sátira contra el clero, aunque ésta sea tal vez lo más visible en el teatro vicentino, y que ese espíritu reformista, presente en toda su escritura, queda abierto a la reconstrucción de un orden perdido, cuya nostalgia actúa por impregnación, generando, por contagio mutuo, la singularidad poética del análisis, la forma misma de la expresión[75].

El 1 de septiembre de 1526 el humanista burgalés, Juan Maldonado, escribía a Erasmo: “Ya salió tu Enquiridión en lengua española, y con ser la tirada de muchos millares, no dan abasto los tipógrafos a la muchedumbre de compradores”. En efecto, Maldonado no se refiere aquí a la edición latina del Enchiridion militis christiani (Alcalá, 1525), sino a la edición en romance con el título de Enchiridion o Manual del caballero cristiano (Alcalá, 1526), traducida por Alonso Fernández de Madrid, más conocido como Arcediano de Alcor, y cuyo mensaje esencial reside en la elevación de lo visible a lo invisible mediante el conocimiento de los textos sagrados y el ejercicio de la oración mental. Esta doctrina de renovación espiritual, que buscaba una secularización del cristianismo, se apoya en tres principios básicos: la piedad interna en lugar del rito externo, el contacto personal con las sagradas escrituras y la metáfora del cuerpo místico de Cristo. Tales ideas fueron traídas a España por los flamencos que rodeaban a Carlos V y hallaron especial acogida entre ciertos humanistas españoles, sobre todo en la Universidad de Alcalá, a lo largo de la década de 1520. Sin embargo, la asociación del erasmismo con el iluminismo, por parte de la Inquisición, y los ataques de las órdenes religiosas,

heridas por las sátiras antimonásticas de Erasmo, hicieron que su fuerza liberal se fuera diluyendo cada vez más en el ambiente cerrado de la España contrarreformista. En un contexto de reacción tradicionalista y estrechez dogmática excluyente, propiciado por el Concilio de Trento, al que hay que sumar la falta de apoyo político por Carlos V, tras su abdicación en 1536, poco margen de acción quedaba para una corriente librepensadora, que fue progresivamente estrangulada y cortada del resto de Europa en aquellos momentos difíciles ("Tempora habemus difficilia", escribe Luis Vives a su maestro Erasmo por estos mismos años), pero que con el tiempo habría de alumbrar nuevos fermentos de vida y de pensamiento. Ese es también el clima espiritual en el que se sitúa Gil Vicente, un tiempo histórico en el que la vieja pugna entre el espíritu y el poder va alumbrando, desde la necesidad de la escritura, la delgada línea que separa la ortodoxia de la heterodoxia[76].

En su momento de floración del humanismo cristiano, Erasmo quiso ser "ciudadano del mundo", condenando cualquier forma de localismo y soñando con un Estado universal, basado en ideales comunitarios y pacifistas, capaz de gobernar a unos hombres libres. Sin dejar de pertenecer a su Holanda natal, viajó por Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia y Suiza, contando con discípulos en España y Portugal, y heredero de la cultura grecolatina, se presenta como representante de un mundo pluralista y como polígrafo que escribe para un público amplio. Su europeísmo no hay que buscarlo en la estrategia política del cálculo, defendida por Maquiavelo, sino en las apariciones de las diferencias que ya entonces se muestran en Europa, en las diferencias de su ser agónico. Porque lo que caracteriza su historia no es una identidad estable, sino paradójica y cambiante, que acoge en su proceso de integración, comportamientos y lenguajes distintos, una convergencia de la variedad en la unidad ("eodem tendens varietas"), que es también el principio generador de la escritura de Gil Vicente. Por aquellos años en que se publicaron el Moriae encomium (1511), dedicado por Erasmo a Tomás Moro, y los Colloquia (1524), tal vez las dos obras más leídas por el público europeo de entonces, se difunden también tres corrientes de espiritualidad, sin las cuales el erasmismo no puede ser entendido: el biblismo hebreo, la piedad franciscana y el humanismo florentino, que aspiraba a crear un tipo

de hombre universal. De las tres, tal vez fue el espiritualismo franciscano el que caló más hondo en países como España y Portugal, de profundas raíces medievales y cristianas, por estar conectado con la religiosidad popular. En España, gracias a la labor de Cisneros; en Portugal, aunque no hay una figura dominante, el proceso seguido contra Damián de Goes, que mantuvo relaciones con Erasmo, Lutero y Melanchton, reuniéndose además con el primero en Friburgo poco antes de morir, y fue nombrado guarda mayor o archivero de la Torre do Tombo en 1548 y cronista real en 1558, muestra que la Reforma no era desconocida en el país vecino. Y así, desde 1545, en que defiende los principios de la doctrina luterana, (a la pregunta del jesuita Simón Rodríguez, "Y ¿qué harías si volvieras a Portugal?", contesta Goes: "Oiría misa y confesaría como los otros, pero guardaría en mi interior la doctrina que profeso"), hasta la sentencia del 16 de octubre de 1571 que le declara "hereje luterano y apartado de la fe", asistimos en toda Europa a un retorno del mensaje evangélico, que en el caso de los textos sagrados tiene como contrapartida la desvalorización de la teología escolástica. Para un espíritu crítico como Gil Vicente, que al igual que Erasmo combina el fervor con la ironía, la exploración del hombre interior, ya iniciada por Petrarca en el siglo XIV, constituye una experiencia singular, libre de ataduras, donde lo que importa no es llevarla hacia algún fin dado de antemano por los presupuestos dogmáticos, sino dejarse conducir por ella para ir más allá de los límites conocidos[77].

Cuando se habla de ecos o resonancias de un determinado movimiento ideológico, hay que tener en cuenta el tiempo transcurrido entre el momento de expansión de dicho movimiento y su intento de restauración en la memoria, ya que, como es sabido, a mayor distancia mayor objetividad. Si consideramos que la Reforma religiosa de Lutero, a propósito del tráfico de las bulas, comienza en 1517 y los libros de Erasmo empiezan a traducirse a las lenguas romances a partir de 1520, poco o nada queda de la presencia del humanista holandés en los primeros autos vicentinos, compuestos de acuerdo con las convenciones del género pastoril, que ya, desde el Bucolicum Carmen de Petrarca, sirve de disfraz para una obra satírica contra la corrupción de la época. En concreto, sus Églogas VI y VII constituyen una dura diatriba contra la corte del papa Clemente VI en Aviñón. Algo similar sucede con los pastores de

Juan del Encina y Lucas Fernández, que revelan una inadaptación al nuevo ambiente cortesano y sirven de contraste entre la vida campestre y la vida urbana, lo cual engendra una situación cómica que es utilizada por Torres Naharro en los "introitos" de sus obras. Basta comparar el lenguaje burlesco de los rústicos que aparecen en el "introito" de la Comedia Trophea, compuesta para ser representada en alabanza de las glorias de los portugueses, a raíz de la embajada de Tristão da Cunha a la corte pontificia de León X en 1514, con el fraile Alberto del Auto dos Reis Magos, primera caricatura vicentina del mal clérigo ("Buldas devéis de traer / a vender, / que os estáis chacorreando", le dice el pastor Valério), para darnos cuenta que la venalidad estaba extendida y que el uso de la sátira, como forma de hostigar al poder eclesiástico para hacerle volver al primitivo espíritu evangélico, se muestra como el acompañamiento crítico de una atmósfera espiritual, anterior al estallido de la crisis, en la que los deseos de renovar la piedad cristiana eran compartidos por los diferentes públicos europeos, sin necesidad de recurrir a la influencia externa de ningún movimiento ideológico.

Experimentar la originalidad exige acomodarse a la tradición recibida, pero también crear algo nuevo que se distancie de las normas. Y esto lo empieza a conseguir Gil Vicente en el Auto em Pastoril Castelhano, porque, bajo la figura "extraña" del pastor Gil Terrón, amante de la vida solitaria y conocedor de los textos sagrados, lo que se revela es un comportamiento individualizado, que asume el papel de pastor sabio y desengañado frente a los tipos grotescos de los "pastores bestiales", orgullosos de su linaje. A esta fase inicial de su teatro pertenece también el Sermão de Abrantes, compuesto con motivo del nacimiento del Infante Don Luis el 3 de marzo de 1506, y en el que, utilizando la inmagen ambigua del "loco" para satirizar a sus detractores ("A estos respondo, que me den licencia / aquesta vez sola ser loco por oy, / y toda su vida licencia les doy / que puedan ser necios con reverencia"), el dramaturgo portugués nos ofrece un sermón paródico, siguiendo la forma teatral del sermón joyeux, y busca, mediante la sátira, un fin moralizante. Dentro del ars moriendi, al que en el fondo se reduce el texto, donde la locura aparece como forma alegórica del pecado mortal, quisiera detenerme en el quinto fragmento o señal de la segunda parte, donde el lenguaje del "enfermo doliente" en primera

persona sirve para concentrar la atención del lector sobre el fin próximo del mundo, víctima de sus propios pecados:

"Quiérome vestir…quiérome llevantar…

Oh! Llevantadme…quiero ser Conde…

Quiero señoría…" Conde! Y dónde?

Adó quieres ir, que no hay lugar?

No puedo aquí estar ni assossegar!"

Cuitado, qué has? Oh, no te contentas?

Naciste desnudo y en cama de riendas

no assosiegas? – Poco has de turar.

"Estos travesseros quitaldos allá…

No quiero esta rienta; dadme un obispado…

No estoy contento, no estoy bien echado:

Esta cabecera mudalda acullá…

Bullidme esta cama que muy dura está.

No puedo aquí estar ni assossegar…

Quiérome ir a Roma, quiero arcebispar:

Quiero ser Papa…Oh, el mundo se va!"

La impaciencia es señal de inconformismo. La procesión jerárquica desde "el conde hasta el papa", ya presente en las Danzas de la

Muerte medievales y que Gil Vicente escenificará en la Barca de la Glória, además de proyectar el disfraz del sermón sobre un contexto dramático, sirve para ofrecer al lector una visión personal de la sátira, un camino que el dramaturgo va a seguir. Ahora bien, si Gil Vicente duda de la autoridad del Papa para "dar tantos perdones" y de si "tiene poderío en el Purgatorio", no es para apartarse de la ortodoxia, en la cual siempre se mantuvo, sino para denunciar, mediante la caricatura, toda la retórica que recubre el primitivo espíritu evangélico. Partiendo de la disparidad entre lo que se denuncia, la falta de sentido del mundo, y la forma lógica de expresarlo, pues el predicador habla por "regla y compás", y del deseo que muestra el hablante de sustituir lo contemplativo por lo práctico ("dexar los secretos d'especulación, / e dezir las cosas que tienen más pies"), donde hay una clara burla de la terminología escolástica, lo que se propone, bajo el disfraz de la locura, es una rectificación de los males que el estado del mundo impone. En el fondo, la caricatura o abultamiento de rasgos ("es por demás aqueste sermon"), técnica deformadora especialmente utilizada en la farsa, no hace más que subrayar la tendencia poética del comentario personal, la actitud subversiva de los valores establecidos, propia de la tradición carnavalesca, tan relacionada con este sermón, con la que se pretende una transformación del yo, de su resistencia a un comportamiento programado, que exige siempre una apertura, una responsabilidad hacia lo otro. La máscara del loco predicador, anterior a la lógica retórica, revela una ruptura del antiguo discurso, el deseo de ser inventivo en el proceso de creación[78].

El teatro, en cuanto género relacionado con el mundo circundante, tiende a incorporar los cambios de la realidad histórica. De esta manera, tras la crisis religiosa de 1517, el clima espiritual en Europa ya no va a ser el mismo y, por lo que se refiere a las representaciones sagradas, el espíritu reformador de Erasmo, con su tendencia a reconciliar la ortodoxia de Roma y la heterodoxia de Lutero, lo mismo que hará Alfonso de Valdés en sus escritos, se plasma en la visión de la vida religiosa como recuerdo de la Vita Christi, según vemos en la Farsa de la Concordia de Fernán López de Yanguas, o la Farsa del molinero de Diego Sánchez de Badajoz, valiéndose del diálogo didáctico y de la amplificación moral de la alegoría como principales recursos dramáticos. Dentro de esta

perspectiva alegórica hay que situar el teatro religioso de Gil Vicente, particularmente la serie de las Barcas, en donde el desfile de figuras y procesiones sobre el escenario, que ya habían aparecido en la Danza de la Muerte y la Nave de los locos, esconden realidades conocidas por los espectadores, haciendo que, tras el tipo que representa un oficio, surja el personaje real. Y si en el Auto da Barca do Inferno (1517), representado en el año de la rebelión luterana, el fraile Capacete, mundanal y mujeriego, trae para bailar a su moza Florença, una de las muchas cortesanas italianas que por entonces vivían en Lisboa, quejándose ante el Diablo de su condenación ("Como! Por ser namorado, / e folgar com ũa mulher, / se há-de um frade de perder, / com tanto salmo rezado?"), en el Auto da Barca da Glória (1519), compuesto tras la publicación de Moriae encomium (1511), obra estructurada sobre el viejo tópico de la retórica latina ("ridentem dicere verum"), aplicado a la sátira, y del estallido de la crisis reformista en 1517, después de presentar a las altas dignidades eclesiásticas de acuerdo con los pecados que habían cometido en la vida, pues el obispo es acusado de concubinato ("Obispo honrado, / porque fuiste desposado / siempre desde juventud, / de vuestros hijos amado, / santo, bienaventurado, / tal sea vuestra salud"), el arzobispo de explotación ("Los menguados, / pobres y desamparados, / cuyos dineros vos lograstes, / deseosos, hambreados, / y los dineros cerrados, / en abierto los dexastes"), y el cardenal de ambición desmedida ("pues moristes / llorando porque no fuiste / siquiera dos días papa"), dice el Diablo al Sumo Pontífice de la Iglesia:

Cuanto más de alto estado,

tanto más es obligado

dar a todos buen ejemplo,

y ser llano,

a todos manso y humano

quanto más de ser corona,

antes muerto que tirano,

antes pobre que mundano,

como fue vuessa persona.

Luxuria os desconsagró,

sobervia os hizo daño;

y lo más que os condenó,

simonía con engaño.

Venid embarcar.

Veis aquelos açotar

con vergas de hierro ardiendo,

y después atenazar?

pues allí havéis d'andar

para siempre padeciendo.

La relación entre lo particular y lo general sólo puede darse a través de la síntesis abarcadora de la interpretación figural o tipológica, cuyo esquema totalizador implica la superación de lo histórico en función de un modelo preexistente. La figura del Papa, en cuanto representante de Dios en la tierra, está basada en una concepción figural, que incluye otras afines. Desde este punto de vista, en la figura de este papa simoníaco ("simonía con engaño"), que parece reunir las figuras del libertino Alejandro VI, el belicoso Julio II y el florentino León X, hábil y voluptuoso como todos los Médicis, se encarna la corrupción dominante en la curia romana, de modo que esa práctica de la simonía, al presentarse como culminación de los otros dos vicios, la lujuria, forma original en que se manifiesta el

pecado para los teólogos medievales, y la soberbia, madre de la envidia y pasión humana por excelencia, revela una profunda inversión, que destruye cualquier forma de impostura o simulacro. Al aparecer la figura del Papa como ejemplo de lo que no debe ser, procedimiento conocido en la antigua retórica como exemplum ex contrariis, lo que nos emociona no es la degradación, el vicio de la simonía como forma de avaricia, sino el ansia de sobreponerse a las posesiones sin límites, que si moralmente es un pecado contra la injusticia, artísticamente se traduce en expansión creadora. El uso del diálogo, más desde una perspectiva lucianesca que erasmista, adquiere así una forma de acogida, de hospitalidad, según la cual lo que se hace oír en el discurso dramático es un íntimo intercambio de puntos de vista o formas de pensar, la posibilidad de otra palabra nueva, que nos abre a lo desconocido y se sustrae a toda tematización[79].

Al período comprendido entre 1525 y 1533, de gran agitación religiosa y política, pertenecen una serie de obras de denso contenido social, entre las que destacan O Juiz da Beira (1525), Farsa dos Almocreves (1527), Auto da Feira (1527), O Clérigo da Beira (1529) y Romagem de Agravados (1533), donde la contradicción entre moral y sociedad llega a su punto culminante, siendo la influencia del clero en la vida política cada vez mayor, y el lenguaje alegórico sirve para crear nuevas realidades. Particularmente significativa es la fecha de 1527, pues en mayo de ese año tuvo lugar el saco de Roma por las tropas de Carlos V, con la consiguiente intromisión de lo político en lo religioso, de lo eterno en lo temporal, en un momento donde reina el engaño. De este fondo político-religioso de crisis moral surge el Auto da Feira, representado en Lisboa durante la Navidad de 1527, según la acotación escénica, que constituye una alegorización de la propia vida humana, en la que, para poder triunfar, es necesario practicar la verdad (“e quem muito quiser ter / cumpre-lhe de ser primeiro / o mais ruim que puder”, dice el Diablo al Serafín). Después del discurso introductor de Mercurio, dios del comercio, en el que se deja ver una crítica de la astronomía, y del Tiempo, intérprete del pensamiento reformista del autor (“A mercadorias d’amor a rezão, / justiça e verdade, a paz desejada, / porque a Cristandade é toda gastada / so em serviço da opinão”), entra Roma cantando el siguiente villancico:

Sobre mi armavam guerra;

ver quero eu quem a mi leva.

Três amigos que eu havia,

sobre mi armam porfía;

ver quero eu quem a mi leva.

Hay aquí un evidente contraste entre el pasado, pues los "Três amigos que eu havia" y que "Sobre mi armavam guerra" aluden a Francisco I, Carlos V y Enrique VIII, a quien la Santa Sede había negado la anulación del casamiento con Catalina de Aragón, y el presente de la feria del mundo, en el que Roma quiere comprar su salvación. Por eso es importante la glosa que acompaña al villancico ("Se os meus me desbaratam, / o meu socorro onde está? / Se os Cristãos mesmos me matam, / a vida quem m'a dará, / que todos me desacatam?"), que actúa como comentario del tema principal, puesto que únicamente el reconocimiento del desvío de su misión evangélica hará posible la recuperación de su estado primitivo. Así pues, dentro de este juego de la Feria, en donde el Diablo representa la compra de los vicios y el Serafín la venta de las virtudes, se da un proceso de transición entre lo temporal y lo espiritual, donde el modelo ideal de la Virgen ("Ó Príncipes altos, imperio fecundo, / guardai-vos da ira do Senhor dos Céus; / comprai grande soma do temor de Deus / na feira da Vigem, Senhora do Mundo, / ejemplo da paz, / pastora dos anjos, luz das estrelas. / À feira da Virgen, donas e donzelas, / porque este mercador sabei que aquí traz / as cousas mais belas"), y representado por el espejo como símbolo de pureza ("Um espelho aí acharás, / que foi da Virgen Sagrada, / co'ele te toucarás", dice Mercurio a Roma), es lo que permite a Roma cambiar de vida. De ahí que en el espacio escénico, donde tiene lugar esa dialéctica entre conservación y mudanza, visible en el diálogo animado entre

los rústicos y los “rascões”, todo se disponga hacia la cantiga final, que sintetiza por sí misma el mensaje del auto:

▪

I CORO	Blanca estais colorada, Virgem sagrada. Em Belém vila do amor da rosa nasceu a flor: Virgem sagrada.
II CORO	Em Belém vila do amor nasceu a rosa do rosal: Virgem sagrada.
I CORO	Da rosa nasceu a flor, pera nosso Salvador: Virgem sagrada.
II CORO	Nasceu a rosa do rosal, Deus e homem natural: Virgem sagrada.

En esta cantiga de exaltación mariana, con precedentes en las "cantigas de loores" de Alfonso X y el Arcipreste de Hita, el hecho de que la Virgen aparezca como rosal, del que brota la rosa, que es Cristo, hace que ese símbolo erótico, que representa lo efímero de la vida, se cargue de dramatismo (nótese la analogía entre el estribillo de la cantiga de amigo "Donde vindes, filha, / branca e colorida?", que aparece en el Auto da Lusitânia, y el comienzo de esta cantiga "Blanca estais colorada", donde se repiten los mismos adjetivos), de manera que el "acto de coger rosas", formulado ya, desde el collige, virgo, rosas de Ausonio, como variante de "coger flores", símbolo arcaico para expresar la pérdida de la virginidad ("¿Cuál es la niña / que coge las flores / si no tiene amores?", escuchamos en O Velho da Horta), es una acción propia de la niña, una marca de identidad de la voz femenina. Además, el hecho de que esta cantiga sea cantada en forma alterna por dos coros, que desde el teatro griego desempeña una función múltiple, siendo tal vez la más destacada la de mediar entre el protagonista y los espectadores, contribuye a integrar lo profano y lo sagrado en el ámbito escénico, haciendo que el sentimiento de fe en María ("Virgen sagrada"), madre de Cristo, se convierta en modelo de ejemplaridad. De esta manera, el espíritu de la alegoría que envuelve el auto, al borrar la distancia entre el tiempo histórico y el mítico-religioso, vuelve a hacer posible que Roma, es decir, el Papado como institución de la Iglesia cristiana, recupere su misión de guía espiritual. A la luz del hecho histórico del saco de Roma, que está en la raíz del auto vicentino, el ejercicio dialéctico se apodera del discurso dramático y la voz poética, al liberarse de todo aquello que no la deja discurrir libremente, como es el ritual de la venta de bulas, torna a recobrar su autentica religiosidad interior, que así se presenta como configuradora de la nueva piedad erasmista[80].

Los territorios de la ortodoxia son los territorios de la opinión recta, de la opinión que conviene al poder en un momento determinado. Por eso, en un principio, al ortodoxo no se oponía el heterodoxo, sino el hereje, que de acuerdo con su etimología es el que se permite la libertad de escoger. La interpretación del salmo 50, que el dominico florentino Girolamo Savonarola hace en la cárcel, a la que había sido llevado por orden del papa Alejandro VI, con el

título de Devotísima exposición del Miserere mei Dominus, que Cisneros había editado en 1511 y Lutero en 1523, fue publicado en Lisboa en 1532, según ha demostrado Marcel Bataillon, y sirvió de fuente a dos textos vicentinos: “O salmo de Miserere mei, Deus”, incluido en el quinto libro de la Copilaçam bajo el epígrafe de “trovas e cousas miúdas”, y el Auto da Cananeia (1534), la única pieza de la Copilaçam que no fue representada en la Corte, en los que, tomando al predicador italiano como símbolo de la religión verdadera, pues había sido condenado a la hoguera por su denuncia de la corrupción en la Iglesia de Roma, igual que poco más tarde lo sería Giordano Bruno, el dramaturgo portugués, siguiendo el esquema propuesto por el salmista de hacer del traslado del pecado a la gracia un modo de creación, no apela a la justicia que debe condenar al culpable, sino a la misericordia que perdona al penitente. Sólo así tienen sentido las analogías entre el salmo y la paráfrasis de Gil Vicente, según vemos en este fragmento:

E direi a sua Alteza:	
Amerceia-te de mi,	Miserere mei,
Deus, segundo a grandeza Deus,	secundum magnam
da misericordia e largueza	misericordiam tuam.
que tu és e ele é ti.	
E segundo a multidade	Et secundum
dos teus amerceamentos,	multitudinem
destrue minha maldade	miserationum tuarum
secuta grã piedade	dele iniquitatem meam

,en donde hay una apelación a la clemencia real bajo la apariencia de una invocación divina (“A quem me socorrerei? / A Ti, meu Deus e meu Rei, / meu imenso Redentor!”), lo cual hace que dicha equivalencia entre Dios y el Rey sea garantía de confianza (“justifica-me grão Rei, / que podes mudar a lei / de justiça em piedade”) y protección (“Que venças, digo, Senhor, / contra tais murmuradores”), siendo éstos los fanáticos censores de la ortodoxia religiosa, ya aludidos en la Dedicatoria de la Copilaçam.

¿Se proyecta este mismo clima político-religioso en el Auto? Veamos la famosa súplica de la Cananea a Cristo:

Vem a Cananeia, cantando:

“Senhor, filho de David,

amerceia-te de mí!

Senhor, filho de David,

amerceia-te de mí!”

Falado:

Que minha filha é tentada

d’espritos que não têm cabo

e minha casa asombrada,

minha câmara pintada,

de figuras do Diabo.

De mal tão acelerado

Quem se livrará sem ti?

Canta:

“Senhor, filho de David,

amercelia-te de mi!”

Falado:

Triste mulher, que farás?

Tanta pena, quem t’a deu?

Oh! Inferno, que fiz eu,

que mandaste a Satanás

que me esbulhasse do meu?

Como esbulhada do seu,

socorrer-me venho a ti!

Canta:

“Senhor, filho de David,

amercelia-te de mi!”

Falado:

Tem os seus braços torcidos,
os olhos encarniçados,
os cabelos desgrenhados,
seus membros amortecidos.
Dá gritos, faz alaridos,
e o socorro está em ti.

Canta:

“Senhor, filho de David,
amerceia-te de mi!”

Falado:

Mostra aqui teu poderio,
manifesta tua grandeza
e exalça teu senhorio.
Salva-me no teu navio
no mar de tanta tristeza,

pois é sobre natureza

este mal, pois que te vi.

Canta:

“Senhor, filho de David,

amerceia-te de mi!”

Si tenemos en cuenta que el núcleo del auto es el conflicto entre la religión auténtica (Cananea) y el culto hipócrita (sus acusadores), entre la tolerancia y el fanatismo, se entiende el sentido del estribillo cantado por Veredina (“Serranas, não hajais guerra, / que eu são a flor desta serra”), que alude a la vez a la tolerancia entre las personas y a la necesidad de paz entre los pueblos cristianos, y la analogía que se establece entre “a dor da minha canseira” y los versos “também da vida cansada / descansando”, que aparecen en el epitafio de la sepultura de Gil Vicente, con lo cual el cansancio o desengaño, causado por las acusaciones de los “malditos detractores”, perdura en el recuerdo con la tenacidad de lo conmovedor. Podría decirse que en el personaje de la Cananea, liberada por Cristo del poder de los Diablos, el dramaturgo se ve como en un espejo, donde las dimensiones de lo real se van reduciendo y el culto al dogmatismo velado, ideológico, se diluye en la ficción, que lo ayuda a evadirse de aquella triste inmediatez, la persecución y el odio de sus murmuradores, amargas experiencias que lo acompañaron en sus años finales. Al poner en boca de la Cananea su propia desgracia, lo que consigue el dramaturgo es un extraño parentesco o reconciliación entre el reconocimiento de los errores y la liberación del que ha sido injustamente perseguido, de acuerdo con la liturgia penitencial en que transcurre el salmo, cuyo fin no es el castigo, sino el perdón, una mayor transparencia entre la maldad del hombre y la inocencia de Dios, entre lo efímero y lo eterno[81].

La farsa, en cuanto a su funcionamiento en acción, mantiene vivo el juego entre verdad y mentira a través del lenguaje. Si tenemos en cuenta que la verdad entre los griegos tenía un carácter enigmático, pues se expresaba en términos del oráculo, su sentido nunca es definitivo, unívoco, sino que su descubrimiento brota de su contingencia. Sin riesgo extremo, no hay auténtica verdad, y allí donde reina el engaño es donde la verdad encuentra su materia. El arte no es verdad, pero puede serlo. Sin esta posibilidad carecería de todo interés. En la experiencia estética lo que se busca es la verdad tras las ficciones, manteniendo la promesa de un sentido reconocible mediante la ilusión artística. Casi por los mismos años en que Gil Vicente representa sus obras, dice Shakespeare: "El poeta más verdadero es el más fingidor". Y si algo pone de manifiesto la Floresta de Enganos (1536), donde el título funciona ya como marca anticipadora de que la acción dramática va a consistir en una serie de errores, es que el arte vive de una duplicidad entre la apariencia y la realidad, entre lo real y lo ideal, que se traduce en la necesidad de compensación moral para el hombre que vive en un mundo desencantado. Ya desde el comienzo mismo de la obra, mediante la alternancia del diálogo entre el filósofo y el tonto, que representan las dos facetas del hombre, la locura y el sentido común, asistimos al desdoblamiento de un discurso en el que se trata de mantener vivo el ideal de la verdad en un mundo trivializado. En este sentido, los tres episodios centrales, el del usurero y la viuda, el de Cupido y Grata Célia, el del Doctor y la Moza, tienen en común que ninguno de sus momentos aislados son verdaderos al margen del conjunto total en que se integran. Gil Vicente se muestra siempre hábil en el modo de manejar y unir episodios aparentemente inconexos, pero cuya yuxtaposición sirve para reforzar un mismo mensaje. Resulta evidente que en los tres episodios se cumple la máxima de que el que pretende engañar es engañado, pero quisiera detenerme en el tercero de ellos no sólo porque la figura del filósofo se aproxima a la del propio autor, pues en la obra se dice que tiene una edad avanzada, sino también porque en la operación burlesca de disfrazar al Doctor de panadera, figura que en la tradición medieval aparece rodeada de connotaciones sexuales (recuérdese el episodio de la panadera Cruz en el Libro de buen amor), subyace la intención de destacar el grave peligro que corre el cambio de la justicia por la galantería. Una vez que el Doctor es desenmascarado, igual que sucede con Cupido

(“raposo en traje de Dios”), el efecto cómico del lenguaje dramático trata de poner de relieve la falta de adecuación del amor sin correspondencia social:

▪

MOÇA	Bem vos diz essa fraldilha! Queréis vós bailar comigo?
DOUTOR	Que haga esto el enemigo no es mucha maravilla, según es.
MOÇA	Sabeis que me pareceis? Ermitão que endoudeceu: melhor vos estava o véu, que quanto em casa trazeis.

Aludiendo al éxito que su Moriae encomium ha tenido entre los príncipes y los prelados, e incluso ante el propio León X, señala Erasmo: "Ninguno, que yo sepa, ha sido lo bastante taciturno para decir que la Moria le ha producido el más mínimo daño. El libro ha enderezado los juicios de muchos y disipado la tristeza de los más". ¿No es lo mismo que persigue Gil Vicente con su Floresta de Enganos? Ciertamente, en este proceso del desengaño a la verdad, el auto aparece como ilustración de un proverbio ("En sabio y todos tenemos un poco loco"), que es un procedimiento característico de la farsa, y algunas marcas específicas del discurso dramático, como la alternancia en el prólogo entre el discurso del filósofo, dirigido al público cortesano, y el del tonto, satisfecho de su stultitia; la alusión al peligro de la censura ("Pero, Señores, os pido / que tengáis todo encubierto, / en vuestro seno escondido"); la crítica a los que oran, pero no practican buenas obras ("Vuestra Alteza reze breve / y obre obras de sancto, / como hazer lo que se debe", dice Apolo al rey Telébano); y por último, la conversión del Doctor en "Ermitão que endoudeceu", donde hay un eco del monachatus non est pietas erasmista, muestran todas ellas una complacencia en el arte de la burla, del que es deudora la obra de Erasmo, y que en el caso de la literatura española, había comenzado con los Triunfos de Locura, de Hernán López de Yanguas, obra de la que se publicó una edición en Valencia después de 1521, y prosigue con la crítica a la superstición en el Lazarillo de Tormes y el proceso "locura-cordura" en el Quijote.

Si España, predispuesta por corrientes iluministas, fue un país acogedor de la Moria de Erasmo, obra maestra de la paradoja y del humor, algo parecido puede decirse de Portugal, ligado a la tradición medieval de los debates y las moralidades, y de modo específico del teatro vicentino, donde la unidad de sátira y lirismo alcanza, en su adaptación al polimorfismo del discurso dramático, una intensa densidad de ironía y realismo. Esa es una de las razones por las que, dentro del proceso creador en que discurre el auto, que tiende a mostrar el triunfo de la verdad sobre el engaño, según vemos en la reposición final del orden con la victoria de la virtud en el encuentro entre Grata Célia y el Príncipe de Grecia, el desenlace venga ya anticipado por la alusión inicial de la cantiga al engaño

amoroso (“enganado andáis amigo / dias há que vo-lo digo”), que según Correas imita a otro refrán que salió de un romance viejo (“Mensajero sois, amigo; no merecéis culpa, no”), del que se hacen eco Milán en el Cortesano y el propio Gil Vicente en Cortes de Júpiter y Tragicomedia da Serra da Estrela, y sirva de punto de unión entre la preparación y la ejecución de la partida, como si el espacio mágico en que transcurre la obra, el ámbito maravilloso del bosque o la floresta, sirviese de identificación entre lo ético y lo estético, pues en la obra cada situación engañosa va acompañada de la corrección de un juicio moral (“Por cierto el mayor mal, / y que en mi reino más importa, / es la justicia estar muerta, / y el derecho mortal, / y la cobdicia despierta”, dice el rey Telébano al Justicia Mayor), corrección buscada siempre por la sátira. De esta manera, la mezcla de sátira y lirismo, además de prolongar el espíritu festivo de la Moria erasmista frente a las convenciones vigentes, sirve de contrapunto para dar ritmo al discurso dramático, que es al mismo tiempo modificación y creación[82].

La creación artística no puede entenderse si no se la concibe como libertad interior. Ciertamente, no sabemos lo que Gil Vicente había leído de Erasmo, lo mismo que Rabelais, Shakespeare o Cervantes, si bien estos escritores utilizan el tópico de contenido del “mundo al revés”, asociado a la regeneración del carnaval durante la Edad Media, porque saben que bajo el disfraz de la locura se pueden expresar libremente. Además, si tenemos en cuenta que, en la obra de Erasmo, detrás del personaje de la Locura se esconde el propio Cristo (“Mucho más fervorosamente adorada me siento yo cuando por doquier todos me tienen en su corazón, me confiesan en sus actos y me imitan en su vida”), esa corrupción del mundo, que asocia lo bajo, la locura y la inversión con un deseo de renovación, apunta a una liberación de las normas impuestas por la religión. A esta luz, habría que examinar el texto perdido Jubileu de Amores, compuesto con motivo del nacimiento del príncipe Don Manuel, quinto hijo de Juan III y Catalina, a principio del mes de noviembre de 1531 en el castillo de Alvito, y cuyo título responde al motivo de las indulgencias por los pecados de amor. Partiendo del hecho de que los autos vicentinos dialogan entre sí, siendo difícil aislar un motivo temático sin contar con otros afines, resulta bastante claro que el Jubileu participa del mismo ambiente festivo y satírico del Auto da Feira, donde hay una crítica directa del Papado, y de la

Floresta de Enganos, en la que el Filósofo se queja de ser perseguido injustamente y, a pesar de ello, sigue fiel al espíritu de la Iglesia católica ("que yo tengo al Coleo Romano, / aunque me fue inhumano, / obediencia todavía").

Esta pieza dramática se perdió o, lo que es más probable, fue destruida por la Inquisición. Además de los tres testimonios conservados, la Carta del cardenal Girolamo Aleandro al papa Clemente VII, de 26 de diciembre de 1531, criticando la representación de la comedia ("Juzgaba hallarme dentro de la Sajonia y oír a Lutero, o estar en medio de los horrores del saco de Roma"); la Carta del embajador Pedro Marcarenhas, desde Bruselas, a Antonio Carneiro, en la que nos habla de "la emoción con que el Emperador celebraba la fiesta", pues no olvidemos que Carlos V fue padrino del príncipe Don Manuel; y el poema en latín de André de Resende, Genethliacon Principis lusitanos, publicado en Bolonia en 1533, en el que nos habla de una comedia de Gillo poeta Vicentius, llamando a éste autor et actor, e indicando su participación en la fiesta, es también importante un detalle que afecta a la representación de la pieza: la situación burlesca de salir el actor vestido con la birreta roja del cardenal Campeggi, a quien se la habían pedido prestada por no existir en la embajada. A ello hay que añadir otro hecho no menos significativo: en ese mismo año de 1531 el rey Don Juan III pidió formalmente al Papa el establecimiento de la Inquisición en Portugal, con el pretexto de que la herejía luterana empezaba a contaminar el país. Así pues, los años que van de 1531 a 1536 son años de oscuridad, en donde todo lo que es real y auténtico se ve asaltado por la ideología dominante en el ámbito público y el propio dramaturgo, como el Filósofo incomprendido de la Floresta, se retira desengañado a un mundo interior, a la invisibilidad de pensar y sentir. Y en esos años difíciles, donde la Iglesia seguía siendo una institución y estando más preocupada, sobre todo desde la Contrarreforma, por mantener la creencia en los dogmas que por la simplicidad de la fe, Gil Vicente conservó la convicción de que incluso en los tiempos más oscuros tenemos el derecho de esperar cierta iluminación. Tal vez por eso, arriesgó su vida y su arte dramático en este intento de defender la libertad individual a toda costa, la libertad de pensamiento y expresión. La libertad interior de una fe inspirada por las palabras de Cristo, que Erasmo había defendido en su

polémica con Lutero y más tarde en Hiperaspites (1526), es la misma que Gil Vicente defiende en obras como Auto da Alma (1518), Frágua de Amor (1524) y Nau de Amores (1527), sobre todo en la primera, donde el Alma, al escoger su propio destino, encuentra también su camino de salvación. Por eso, le dice el Ángel:

Vosso livre alvedrío,

issento, forro, poderoso,

vos é dado

pelo divinal poderio

e senhorio,

que possais fazer glorioso

vosso estado.

Deu-vos livre entendimento,

e vontade libertada

e a memória,

que tenhais em vosso tento

fundamento,

que sois por ele criada

pera a glória.

Si para el hombre cristiano lo importante es la salvación eterna, don gratuito de Dios, ese proceso de redención y salvación requiere, por parte del Alma, ser ella misma, hacer el camino que Cristo hizo, pero por su cuenta. De ahí que ese viaje del Alma por la vida, con su ascendencia de liberación y éxodo, sólo pueda ser entendido

desde una situación de dependencia, propia del destino religioso, puesto que la libertad fue dada al hombre "pelo divinal poderio / e senhorio", por lo que está más allá de él, para que "possais fazer glorioso / vosso estado", puesto que el Alma es la morada de Dios y éste abre su espacio para instalarse en él. De este modo, la gran fuerza de lo real es la de lo que está ausente y viajar es tocar el fundamento de la realidad, en la que convergen la memoria, el entendimiento y la voluntad, lo que ahí está sin más, en el fondo de lo insondable. La libertad es la forma de desafiar al destino, de enfrentarnos con él en lo inmediato, de responder a una voz incierta que nos habla y no conseguimos escuchar. Pero la palabra no desiste de iluminarlo, de intentar descubrir el misterio, que es el otro lado de todo lo que permanece encubierto, aquello que todavía nadie ha desvelado[83].

Los distintos modos de vivir el erasmismo, tanto en España como en Portugal, tienen que ver con un sentimiento religioso profundo, que nace del convencimiento en las propias creencias y apunta a la búsqueda de las raíces originales del cristianismo, cuyo reconocimiento, al cruzarse con la estructura de una Iglesia sometida y vigilada, que identificaba reforma con destrucción de la religión, se hizo prácticamente irreconocible. Por supuesto, el erasmismo no fue el único movimiento de renovación que se dio en el tránsito del siglo XV al XVI, pero sí el que formuló un programa claro de interiorización de la vida religiosa, de acuerdo con los tres principios básicos señalados al comienzo, y que más que al desarrollo de un sistema coherente, se dirige a la verdad de los detalles. Esa es una de las razones por las cuales los escritos de Erasmo se ofrecen como ejercicios de intimidad, acercándose a los ensayos de Montaigne, que aparecen en el siglo XVI como un deseo de evitar el discurso escolástico, helado e impersonal. Cuando hablamos de ecos o resonancias erasmistas en el teatro de Gil Vicente, en lugar de aludir al corsé del pensamiento por la teoría, lo que queremos transmitir no son los presupuestos dogmáticos de una tesis o doctrina, sino ciertas revelaciones fundamentales, compartidas por muchos lectores de entonces, que encuentran sustento en el tono personal de la voz. Y dado que lo que vuelve singular al ensayo, a través de la hibridez que lo distingue, es la reunión de lo disperso, el magnetismo de un centro unificante, lo que percibimos en la escritura vicentina no es una simple

contemplación estética, sino un intento por adaptar la libertad interior, defendida por el humanista holandés, a un ambiente marcado por la centralización del poder real y el espíritu mercantilista, como lo fue el de la época dorada de la Expansión portuguesa[84].

Y para quien vive en un momento de crisis extrema, cuya defensa de los valores tradicionales frente a las convenciones reinantes se convierte en un proceso de transgresión que no se termina, la escritura se siente no como un lugar definitivo, sino provisional e incompleto, cuyos fragmentos dispersos sólo se explican por su integración en una totalidad más amplia que les da sentido. Y ésta no es otra que la defensa radical de la libertad interior contra cualquier forma de opresión. Nadie como Gil Vicente supo insertar la canción tradicional en el texto dramático, rodeado de otras marcas y de otros sentidos, produciendo en el espectador la sensación de un reconocimiento permanente, que se niega a aceptar lo establecido. Acogedor y ávido de diálogo, el dramaturgo portugués siempre mantuvo una relación íntima con el texto ajeno para el desarrollo de su escritura. Su lectura de las obras de Erasmo, donde no se dice todo lo que el otro espera, constituye para su particular proyecto de escritor un impulso a lo más extraño, a la excepcional de una visión poética en acción: una escritura cuyo resultado es siempre inestable y frágil, pues no está constituida, sino en constante formación, marcada por la necesidad de recuperar el orden perdido, donde el arte de la repetición, que integra la variación y la combinación de formas distintas, sirve para producir encuentros inesperados entre sentidos diferentes.

---

[75] En cuanto a la actitud personal como modo español de existir, sobre la que vino a incidir el erasmismo, deseoso de revivir la espiritualidad de San Pablo, señala A.Castro: “La excepcional coyuntura política, las tendencias mesiánicas y la conciencia del valor de la persona infundían nuevo sentido a la extraordinaria aventura del erasmismo en España”, en Aspectos del vivir hispánico, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.106. En cuanto a la relación del erasmismo con el humanismo renacentista en el país vecino, remito al estudio de José V. de Pina Martins, Humanismo e erasmismo na cultura portuguesa do século XVI, París, Fundação

Calouste Gulbenkian, 1977.

[76] Refiriéndose a esa zona ambigua en que vivió el erasmismo español, señala M.Bataillon: “Conviene recordar además que la ortodoxia es en sí misma un frente movedizo, y que la influencia de Erasmo se desarrolla en una época de singular indecisión de los criterios de ortodoxia, época en la que el Concilio de Trento hará suceder cuatro siglos de maciza inmovilidad”, en Erasmo y el erasmismo, Barcelona, Crítica, 1977, pp.154-155. En cuanto a los tres períodos del erasmismo en España, de 1516 a 1536, de 1536 a 1559 y de 1559 a 1616, remito a los ensayos de E.Asensio, “El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)”, Revista de Filología Española, XXXVI (1952), pp.31-99; y “Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon”, Revista de Occidente, VI (1968), pp.302-319.

[77] Aludiendo al tema de la inversión de valores, que constituye en la literatura del siglo XVI una señal de notable valor ideológico, señala F.Márquez Villanueva a propósito del Lazarillo: “Se encuentra por supuesto en Vives, en Torres Naharro, en los Valdés y en Gil Vicente, todos autores desenfadados, espíritus críticos partidarios de una profunda renovación de la Iglesia y más o menos caracterizados en otros muchos aspectos por decidido influjo de Erasmo”, en Espiritualidad y literatura en el siglo XVI, Madrid, Alfaguara, 1968, pp.85-86. En cuanto a la correspondencia de Erasmo con Damián de Goes, de la que se hace eco M.Menéndez Pelayo en su Historia de los heterodoxos españoles (Volumen II, Capítulo III), remito al trabajo de M.Bataillon, Études sur le Portugal au temps de l’humanisme, Universidad de Coimbra, 1952.

[78] Para los humanistas del siglo XVI, como Erasmo o Tomás Moro, la imagen equívoca del “loco” o del “bufón” funciona como “un instrumento de autocomprensión”. Refiriéndose a esta relación de la locura con la ironía, señala J.C.Margolin: “la locura humanista es la conciencia crítica o irónica del yo”, en Erasme par lui même, Paris, Editions du Seuil, 1965, p.38. En esta misma línea de transgresión retórica, a la que apunta el sermón vicentino, véase el ensayo de B.Periñán, “Una lectura del Sermam pregado em Abrantes”, en Quaderni Portoghesi, 9-10 (1981), pp.55-88.

[79] En cuanto a la forma del diálogo en las Barcas, obedece más a la

adaptación del esquema lucianesco que al modelo de los Colloquia erasmistas, cuya publicación es posterior a las barcas vicentinas. Aludiendo a la diferencia entre el diálogo lucianesco y el ciceroniano, señala J.Gómez: “En este sentido, podríamos decir que los diálogos de Cicerón presentan la doctrina, mientras que los diálogos de Luciano desarrollan el ejemplo, el caso particular”, en El diáogo en el Renacimiento español, Madrid, Cátedra, 1988, p.112. En cuanto al espíritu reformista que recorre el teatro vicentino, remito al ensayo de J.Dantas, “Gil Vicente e a Reforma”, en Gil Vicente. Vida e Obra, Lisboa, Academia de Ciencias, 1939, pp.383-409. Respecto al espíritu reformador de Erasmo en el teatro religioso peninsular, tengo en cuenta el ensayo de M.A.Pérez Priego, “Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI”, en El erasmismo en España, (eds.), M.Revuelta y C.Morón, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp.509-523.

[80] En los Diálogos de Alfonso de Valdés la exaltación del Emperador como cabeza de la monarquía universal cristiana va unida a su apasionado erasmismo. En este sentido, pueden verse los estudios de José C. Nieto, Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia, Madrid, FCE, 1979; y de A.Chastel, El saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa Calpe, 1986. En este mismo contexto político, religioso y cultural, orientado a presentar una alegoría moral del hecho histórico ante los espectadores, se sitúa el ensayo de João Nuno Alçada, “O Saque de Roma, capuz / coda mundi e o Auto da Feira”, en Arquitos do Centro Cultural Portugués, XXIV (1988), pp.149-305.

[81] Si tenemos en cuenta que los Diablos simbolizan la falsa Iglesia y tienen su propio estatuto jurídico, en el cual no puede interferir Dios, Gil Vicente coloca esa argumentación en boca del Diablo (“agravar o santo inferno / nem quebrantar suas leis / nem seu sagrado caderno”), con el objeto de hacer una crítica velada contra la represión por delitos de fe, cuya competencia debía ser concedida por la bula de la Inquisición (“Que se deixe Vossa Alteza nesto reger pelo Papa, sobre quem as causas desta qualidade pendem”, dice el embajador Enrique de Menezes en carta a Don João III, de 10 de abril de 1534, en As Gavetas da Torre do Tombo, I, pp.670-674). En cuanto al proceso de renovación espiritual de Savonarola, similar en

tantos aspectos al de Erasmo, remito al ensayo de P.Venturelli, “Florencia en el desierto de las tribulaciones. Notas sobre Jerónimo Savonarola”, en Araucaria, Vol.XI, núm.22 (2009), pp.51-65.

[82] Desde el punto de vista literario, el engaño participa del juego entre ocultación y revelación. En este sentido, alrededor de 1521, Gil Vicente dirige al conde de Vimioso, poeta del Cancioneiro Geral, unas trovas en las que anuncia estar produciendo “una farsa muy fermosa” llamada Caça dos segredos. A juzgar por la repetición del término “secreto” en la Floresta de Enganos, existe la posibilidad de que la primera obra haya cambiado de nombre. A ello alude Maria João Brilhante en su edición (Lisboa, Quimera, 1992, p.34). Por otro lado, el mundo de los locos y los tontos es un mundo ligado a la inocencia, libre del engaño y próximo a la verdad, del que participan obras como el Moriae encomium de Erasmo y El licenciado Vidriera de Cervantes. En esta línea, véase el estudio de F.Bouza, Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias, Madrid, Temas de hoy, 1991.

[83] Además de tener en cuenta el ya clásico estudio de C.Michaëlis de Vasconcelos, “Gil Vicente en Bruxelas, ou o Jubileu de Amor”, incluido en Notas Vicentinas, I (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912), es necesario subrayar la afinidad de esta obra con otras que participan de un mismo ambiente, como el Auto da Feira. En este sentido, véase el ensayo de Vasco Graça Moura, “O Toucado de Roma. Gaspar Correia, Erasmo, Gil Vicente e o que mais se verá”, en Oceanos, 16 (Diciembre de 1993), pp.72-85. Con su independencia crítica frente a la tradición recibida, lo que hizo Erasmo fue afirmar la libertad de pensamiento. Spbre esto afirma M.Bataillon: “Pero el erasmismo, en conjunto, fue un movimiento fideísta, que oponía a la autoridad de la razón teológica, no la razón simplemente, sino la sumisión a Cristo, cuya ley se resume en pocas palabras, cuya gracia da la libertad interior”, en Erasmo y España, México, FCE, 1966, p.737.

[84] Para Erasmo, el mensaje evangélico sirve de guía al comportamiento ético del cristiano, que ha de seguir a Cristo e identificarse con él. Tal vez por eso, entre los humanistas cuenta más la expresión singular que los modelos imitados. A ello se refiere F.Rico: “En más de un aspecto, la misma imitatio se concibió como

una forma de aemulatio y el autor imitado se contempló como el punto de referencia que permitió apreciar mejor la tonalidad distintiva, la nota original", en El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo), Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp.41-42. Este nuevo aspecto ha sido abordado por N.Ramos en su trabajo, Auto da Alma de Gil Vicente. Erasmo, o Enquiridion e Júlio II, Lisboa, Livraria Portugal, 2008. En cuanto a la transgresión de los valores tradicionales en la época de expansión ultramarina, remito al estudio de Mª L.García da Cruz, Dil Vicente e a sociedade portuguesa de quinientos, Lisboa, Gradita, 1990.

IX

Las alusiones bíblicas

La Biblia y la tradición clásica han sido las dos grandes matrices de la cultura occidental. Un primer encuentro entre paideia griega y pensamiento cristiano tuvo lugar con los escritores alejandrinos Clemente y Orígenes, cuando la Biblia era aún sólo el Antiguo Testamento, quienes se esforzaron por traducir el texto sagrado desde su significado literal al sentido espiritual, utilizando para ello la alegoría y la profecía, dos formas o métodos de interpretación que estuvieron vigentes en el pensamiento medieval, donde se consideró siempre a la Biblia como autoridad suprema. Un segundo momento de esta inserción de la cultura clásica en el pensamiento cristiano se dio en el siglo XIV, sobre todo en la obra de los humanistas italianos Petrarca y Boccaccio, quienes identificaron la poesía con la teología y trataron de ver en ciertos escritos bíblicos, como los libros de Moisés y el Apocalipsis, una cierta forma poética, de ahí que ambos utilicen el método simbólico en su intento de comprender lo divino. Así pues, cuando Boccaccio, refiriéndose a Dante, llama teología a la poesía (poesia esser teologia), lo que hace es situarse dentro de una sólida tradición medieval, según la cual la poesía cumple una función reveladora y el poeta aparece como mediador entre lo humano y lo divino[85].

Esta confluencia de teología y poesía, de la Biblia y la cultura clásica, continuó durante el Renacimiento, si bien en la primera mitad del siglo XVI adquiere un matiz especial con el auge de las lenguas vernáculas o nacionales, que aspiraban a ocupar el lugar reservado antes al latín, y las frecuentes polémicas entre latinistas y hebraístas, que hay que contemplar sobre la disputa en torno a la Vulgata, que dará origen a la gran crisis de la reforma luterana. Y si bien el primer Concilio de Trento (1545-1547) decretó en su Sessio IV, abril de 1546, que el texto de la Vulgata fuese oficial, después de corregir los errores de los textos originales hebreos y griegos, la polémica continuó en el turbulento ambiente universitario de Salamanca, como vemos en el proceso contra fray Luis de León,

iniciado en 1572 y marcado por la represión inquisitorial, más interesada en buscar los orígenes conversos del condenado que en dilucidar la pureza del texto hebreo. Ciertamente, este clima de tensión no fue el mismo en España que en Portugal, entre otras cosas porque la Inquisición no fue establecida en el país vecino hasta 1536, pero conviene no olvidar que el doctor navarro Martín de Alpizcueta, formado en la Universidad de Salamanca, fue reclamado por los reyes de Portugal y enseñó en la Universidad de Coimbra, durante 17 años, los mismos textos y el mismo sistema de oposiciones que había aprendido en Salamanca. Quiere ello decir que Alpizcueta hace suya la preocupación de fray Luis, expresada en De los nombres de Cristo (1563), obra comenzada a escribir en la cárcel, de trasladar el motivo básico de los cabalistas, la búsqueda del Nombre de Dios, al contexto cristiano. Y dado que la Biblia no presenta una línea continua de narración, sino una integración de distintas estructuras yuxtapuestas, la experiencia del texto sagrado debe ser incesantemente recreada en el acto personal de la lectura o la escucha. En realidad, puesto que la mayoría de los libros bíblicos se reducen a una compilación de documentos y los compiladores han eliminado todo sentimiento de individualidad, resulta difícil distinguir entre lo que pertenece a un autor determinado y lo que forma parte de la tradición anónima, cuya forma dinámica va eliminando lo accesorio y subrayando lo esencial. Y si el deseo de todo escritor consiste en elevar lo efímero al rango de lo eterno, lo profano al de lo sagrado, el reconocimiento del Nombre divino, a través de sus innumerables nombres, supone la aceptación de la palabra desde la distancia, para que la lectura se haga de forma más libre.

Así pues, leer esa palabra nueva, destructora y creadora, en los límites extremos de la fragmentación, que desde sí mismos intentan decir la totalidad, equivale a llevar una vida en suspenso, a salvar la apuesta por lo incondicionado en la realidad de la escritura. El texto es, en cada lectura, un nuevo texto y esta posibilidad de otra lectura distinta, que da al texto una dimensión insospechada, forma parte de un proceso de interiorización, cuyos orígenes hay que buscarlos en las corrientes europeas del siglo XIV, dirigidas hacia un cristianismo más íntimo, según vemos en los Hermanos de la Vida Común o la Orden Jerónima, agrupados por el Papa Gregorio XI bajo una misma regla, difundidas con las obras morales de Petrarca

y llevadas más tarde a su punto culminante por el humanismo de tradición neoplatónica. La traducción de la Biblia a las distintas lenguas romances forma parte de un cambio más amplio y sustancial: la sustitución del sistema escolástico, donde el hombre es un ser receptivo de la gracia divina, por un subjetivismo idealizante, en la senda de la Imitatio Christi, que acentúa la autonomía de la persona. En lugar de proyectar su existencia hacia lo trascendente, el artista del Renacimiento puso el acento en su reacción ideal frente a lo inmediato, intentando llevar la naturaleza a su vida afectiva y abriendo la expresión individual a un mundo más amplio. En un momento de crisis religiosa y política, donde la defensa de la fe íntima implica un rechazo del gregarismo ceremonial o supersticioso, la lectura de los libros sagrados sirvió de antídoto contra la reforma religiosa, basada en la unidad de creencia, y para expresar el lado interno de toda creación.

Para un escritor profundamente imaginativo como Gil Vicente, la lectura de textos bíblicos como los Salmos, el Cantar de los Cantares, el Libro de Job y el Libro de los proverbios, de textos litúrgicos como el Breviario y los Libros de Horas, y de ciertos textos de la tradición portuguesa, como Horto do Esposo, Livro da Virtuosa Benfeitoria y Boosco Deleitoso, así como ciertas referencias tomadas de las Crónicas y del Cancioneiro Geral, sirvió no sólo de motivo inspirador para algunos de sus autos, que toman imágenes y símbolos de la tradición bíblica, sino también para establecer un proceso de diferenciación frente a la tradición, en un momento en que el canon mismo había adquirido el carácter de escritura sagrada. El tratamiento satírico de ciertos textos litúrgicos sobre la corrupción del clero, de la que ya había hablado Torres Naharro en la Propalladia (1517), al criticar los vicios de Roma y el Papado, no hace más que poner de relieve el esfuerzo de quien pretende inventar algo nuevo a partir de su inserción en la continuidad de la tradición a la que pertenece. Para el dramaturgo portugués, la Biblia constituye un organismo vivo, una polifonía de voces que han de hacerse oír, pues aquella Palabra de la revelación, oculta o diseminada bajo las palabras, no se ha interrumpido. Su contacto con los textos sagrados no es otra cosa que la irrupción de lo trascendente en el curso de la historia, una recuperación de lo perdido bajo el signo de la alegoría dramática[86].

La magia, como la ciencia, se basa en la observación y en el principio de la analogía, según el cual existe un orden en la naturaleza que permite que todo esté relacionado. De origen oriental, la magia nace asociada a la astrología, como revelan los contactos de los magos iranios con Egipto, donde los sacerdotes al servicio del faraón llegan a competir con Yaveh, según nos cuenta el Antiguo Testamento, de donde pasó a Grecia como práctica ritual y de allí a Roma, vinculada a la medicina, a mediados del siglo I antes de Cristo. Durante el Imperio Romano, una de las formas más evolucionadas de magia fue la teúrgia, dedicada a la adivinación y practicada por las personas cultivadas, quienes buscaban una analogía entre el microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (el cielo). Las consultas a los astrólogos, intensificadas a partir de Augusto, continuaron a lo largo de la Edad Media, donde la costumbre de leer en los astros el destino humano se convirtió en práctica común, de ahí el interés de los reyes por la astrología y el deseo de los más destacados personajes de la política por rodearse de ilustres astrólogos. La irrupción de lo mágico en el ámbito de lo maravilloso, según pone de manifiesto la proximidad de términos como marauilla y strela, está presente en algunas de nuestras obras literarias más representativas; en el rey Melchor del Auto de los Reyes Magos, cuyo carácter de "estrellero" o experto en conocimientos astrológicos lo convierte en el más intelectual de los tres ("tal estrella non es in celo, / disto so io bono strelero"); en la oración que pronuncia doña Ximena, en el Cantar de Mio Cid, antes de que éste parta al destierro ("tres reyes de Arabia te vinieron adorar, / Melchior e Gaspar e Baltasar / oro e tus e mirra te ofrecieron, commo fue tu veluntad"); y en el ejemplo XI que nos ofrece don Juan Manuel en El conde Lucanor, donde la magia permite a don Illán llegar hasta el fondo del alma del deán de Santiago. Por lo que se refiere a la obra teatral, en la que el lenguaje sirve para caracterizar a los personajes, la escritura pone en movimiento la esperanza de encontrar el "niño glorioso", de concebir el nacimiento de Cristo como un rito de regeneración que trasciende el tiempo histórico e integra a todos los hombres en un proyecto común de salvación, según da a entender el villancico con el que finaliza el Auto dos Reis Magos vicentino:

Cuando la Virgen bendita

lo parió,

todo mundo lo sintió.

Los coros angelicales

todos cantan nueva gloria;

los tres reyes, la Vitoria

de las almas humanales.

En las tierras principales

se sonó

cuando nuestro Dios nasció.

El lenguaje musical (“cantan”, “se sonó”) sirve aquí para trascender el acontecimiento y darle una dimensión universal. En efecto, a diferencia del Auto de los Reyes Magos castellano, en donde el monólogo de Herodes y los diálogos entre los tres reyes centran la acción dramática, en la pieza vicentina lo más importante es el contraste que se establece entre el mundo pastoril y el mundo religioso, decantándose el autor por el primero, representado por el pastor Gregorio, que deja “su ganado”, todo lo que tiene, “por ver al niño glorioso”, frente a fray Alberto, que anda perdido por “aqueste despoblado” y se increpa a sí mismo como “religioso perezoso”. Por encima del conflicto entre los distintos estamentos sociales, lo que se dramatiza en el Auto es el mensaje intemporal de paz y amor que traen los tres Reyes Magos. Mientras los restantes personajes andan “desviados” o perdidos, los pastores Valerio y Gregorio, fray Alberto y el Caballero de Arabia, ellos persisten en su fe y son portadores simbólicos de un mensaje de revelación, según el cual el amor

humano se hace semejante al divino. A pesar de su breve aparición al final de la pieza, ellos cantan “la vitoria / de las almas humanales”, esto es, el amor como superación de todas las discordias, que es lo que representa el nacimiento de Cristo[87].

La obra de arte ofrece un tipo particular de realización, algo distinto que la aparta de las convenciones genéricas y la singulariza dentro de la tradición estética. Para la elaboración de las Barcas, cuya serie presenta una misma estructura procesional, aunque cada una de ellas está incompleta sin la otra, lo que hace Gil Vicente es acomodar el viejo motivo clásico del cursus animarum post mortem, que cuenta con una amplia tradición que va desde las Ranas de Aristófanes hasta la Divina Comedia de Dante, pasando por la Eneida de Virgilio y los Diálogos de los muertos de Luciano, a la visión cristiana de la fe en la resurrección, sirviéndose de la muerte como figura activa que lleva las almas al juicio final. Por lo tanto, dentro de la variedad de fuentes que el dramaturgo portugués pudo utilizar, hay una unidad de intención, consistente en presentar la llegada de lo nuevo como una reconfiguración de lo viejo. ¿Y qué es lo nuevo en esta Barca respecto a las dos anteriores? Sin duda la presencia de dos personajes: La Muerte y Cristo. La primera como encargada de llevar las almas a juicio y el segundo como destinatario de las oraciones de los hombres. En el fondo, hay una defensa del valor de la oración, de la palabra para articular, dentro del juego escénico, clases sociales y profesiones distintas. Las Barcas poseen rasgos comunes y, al mismo tiempo, diferencias que las individualizan. Y así, dentro del viejo tópico señalado, la Barca de la Glória se caracteriza por una defensa y exaltación de las “altas dignidades”, que no se da en las dos anteriores, cuyos personajes pertenecen a profesiones más modestas. La organización lingüística de un mismo esquema retórico, denuncia de los pecados, reconocimiento de los errores y esperanza en la misericordia final, pone de manifiesto, por parte del dramaturgo, su habilidad para manejar aquellos materiales conocidos, los Salmos, el Libro de Job y los responsos del Officium Defunctorum, y combinarlos en función de una metamorfosis radical: la aceptación de lo divino dentro del ámbito humano. Ser creador en sentido original es traer a la existencia algo nuevo, hacer que algo perteneciente a otra época lo sintamos como contemporáneo nuestro, puesto que sólo así, al fundir el pasado y el presente, adquiere el valor de paradigma.

Tomemos dos ejemplos significativos: la figura del Emperador como máximo representante del mundo laico y la del Papa como punto culminante de la vida religiosa, teniendo además en cuenta, en relación con la Dança General de la Muerte, la sustitución de la alternancia por la gradación y del personaje estereotipado por la viveza del diálogo dramático. En cuanto al primero, el fragmento que nos interesa comentar es el siguiente:

▪

ANJO	No podemos más hazer que dessear nuestro bien, vuestro bien, nuestro plazer: nuestro plazer es querer que no se pierda alguien.
DIABO	Qué pide allá? Tuvo al paraíso acullá, no le falta sino pena; la pena prestes le está.
EMPERADOR	La pasión me librará de tu infernal cadena.

Después de reconocer su debilidad en la lección (“Con mi flaca humanidad”) y de proclamar su fe en Cristo dentro del responso (“en ti siempre tuve fe”), apoyándose en los remos como símbolo de salvación (“essos remos que vos dio Dios / para que nos livréis vos”), el Emperador muestra un error de cálculo al pensar que la confianza en la pasión de Cristo podrá librarlo de los errores cometidos durante su vida (“Tuvo al paraíso acullá”), según revela el episodio bíblico del rico malo y Lázaro el pobre, contado en el Evangelio de San Lucas (16, 19-25), donde el abismo que se abre entre el cielo y el infierno, análogo a la distancia que media entre las prácticas ceremoniales y la verdadera religiosidad, sirve para acoger los diálogos yuxtapuestos entre los personajes, como vemos en la disposición simétrica de las oraciones de los ocho pecadores, y hacer de la alegoría una forma de integrar la liturgia en la representación dramática. El diálogo y la alegoría, en la medida en que desempeñan un papel de intermediario, se manifiestan como formas de conjurar la distancia, fundiendo vida y muerte en el límite de la tensión creativa, pues sólo en la distancia se habla realmente[88].

En el segundo fragmento, el Papa se vale de la mediación de María para invocar la piedad divina:

PAPA	Oh, gloriosa María, por las lágrimas sin cuento que lloraste en aquel día que tu hijo padecía, que nos livres de tormento, sin tardar; por aquel dolor sin par, cuando en tus braços lo viste, no le podiendo hablar, y lo viste sepultar, y sin él, de él te partiste.

Para que haya ausencia, tiene que haber habido previamente presencia. De un extremo a otro, de la vida a la muerte, lo que hace la palabra es nombrar el dolor que deja la muerte de Cristo y esa realización de la palabra extrema, que es también la imposibilidad misma del decir ("no le podiendo hablar"), se hace transparente a través de la prueba y del silencio. Si antes el Papa reconoce su alta responsabilidad en la lección ("en tu lugar me pusiste") y sus pecados en el responso ("quia peccavi nimis in vita"), ahora la plenitud del dolor se contiene en la figura de la Madre ("gloriosa María"), que así se hace más visible en la sola contención de la forma. Sólo desde esa aceptación del dolor puede entenderse la resurrección final de Cristo, que lejos de responder al truco teatral del deus ex machina, viene para restituir lo oculto, la explosión de la palabra nueva bajo las viejas formas. En esta perspectiva poética, donde el lirismo ha desplazado a la sátira, lo que propone el ritmo de lectura, afectado por lo que la Muerte dice en su danza, es la participación de todos en un mismo proceso de salvación, la expresión de la hospitalidad como estado de recepción, de absoluta disponibilidad, que pone en juego cuanto somos y decimos.

Dentro del canon de los libros sagrados, el texto del Cantar de los Cantares es una muestra única de la expresión poética amorosa. Los traductores y comentaristas antiguos percibieron el erotismo del poema, cuyo núcleo está contenido en el versículo "fuerte como la muerte es el amor" (8, 1-6), y desde Orígenes hasta Quevedo, pasando por san Jerónimo, Bernardo de Claraval y fray Luis de León, no ha dejado de potenciarse el papel que juega la voz en la relación amorosa, pues tanto en la traducción literal como en la interpretación alegórica, lo que intenta la palabra es confirmar la fuerza del amor. A lo largo del teatro vicentino hay varios ejemplos de esta separación inicial de los amantes, cuya búsqueda engendra el deseo de unión ("Quaesivi illum et non inveni", anota la Vulgata). El primero de ellos aparece ya en el Auto em Pastoril Castelhano (entre 1502 y 1509), en donde, después de llegar los pastores al lugar del nacimiento y entonar la canción "Norabuena quedes, Menga", dice Gil a Silvestre:

GIL	Pues sabes quién es aquella? Es la zagala hermosa, que Salamón dize esposa, cuando canticava d'ella. Con su voz muy desseosa en su canticar dezía: "Levántate, amiga mía, columba mea fermosa, amiga mi olorosa; tu boz suene en mis oídos, que es muy dulce a mis sentidos, y tu cara muy graciosa. Como el lilio, plantada, florecida entre espinos, como los olores finos muy suave eres hallada. Tú eres huerta cerrada, en quien Dios venir desea: tota pulcra amica mea, flor de virginidad sagrada."

Todas las resonancias del poema bíblico, sobre todo los símbolos de la paloma, el lirio y la huerta cerrada, variante del hortus conclusus, sólo se entienden a partir de la interpretación alegórica, según la cual la pastora prefigura a la Virgen, pero tal relación únicamente se puede expresar a través del canto. Las continuas referencias a éste en el fragmento ("cuando canticava d'ella", "en su canticar dezía", "to boz suene en mis oídos"), que comparten idéntico deseo insatisfecho en el que los amantes se unen, siguen hablándonos en lo más íntimo de nosotros mismos. ¿Qé nombre darle a ese deseo de unión? ¿No es la ausencia, el vacío, donde la palabra arde y resplandece? El soñar sin reposo del Cantar bíblico tiene un vacío que llenar, la espera de una presencia oculta, y lo que hace la voz, con su unidad de sentido y sonido, es dejar un espacio abierto que debe ser completado, un vacío sagrado donde amor y muerte se equilibran[89].

El segundo fragmento aparece en el Auto da Sibila Cassandra (1513), donde la asociación de profecía (Casandra) y sabiduría (Salomón), que Gil Vicente pudo haber sacado del pórtico de la Iglesia de Tomar, sirve para hacer de lo erótico una realidad de visión, para insertar la profecía en el presente de la escritura, según dice Moisés a Salomón:

▪

MOISÉS	Y tú también, Salamón, buen garçón, los cantares que hazías todos eran profecías; que dezías de ella y de su prefeción: fermosa mea, columba mea, quien te vea, de vista o a sentido, gózese por ser nacido, por fuerte zagal que sea.”

Salomón quiere seguir actuando como el amante bíblico, pero queda frustrado porque Casandra no le corresponde. Es significativo notar que en la exaltación que hace de su condición de poeta ("los cantares que hazías"), destinados a fundir la hermosura de la amada del Cantar ("fermosa mea, columba mea"), personificada en la Virgen María, con el nacimiento de Jesús, Gil Vicente convierte a la voz de la profecía, considerada de forma convencional como inefable, pues se pensaba que los profetas hablaban con la voz o la autoridad de Dios, en expresión individual para desautorizar a la presuntuosa sibila y falsa profetisa. Si tenemos en cuenta que la historia de Casandra procede de una cultura no bíblica, su mensaje profético, al anticipar el mensaje cristiano del nacimiento de Cristo, como hizo también la sibila de Cumas en el Libro VI de la Eneida de Virgilio, tiende a borrar todo resto de realidad que no sea el vacío, en donde opera la imaginación creativa, de manera que lo que se desprende de la lectura del Cantar bíblico, o de sus lecturas a lo largo del tiempo, es un adentrarse de la palabra poética en la realidad absoluta de la unión para expresar todo el amor posible.

Para el artista medieval, la naturaleza es un símbolo físico y estable de lo divino en el mundo. En la medida en que la huerta encarna la armonía y la serenidad, se hace estructura permanente de lo eterno. Y lo que recoge la poesía dramática, en su doble condición de espera y representación, es la incitación a la conquista ilimitada del amor ideal, que por darse más allá de los límites temporales, sostiene la expresión concreta en toda su densidad y expansión. Como es sabido, alusiones y sentidos eróticos cubren el Cantar de los Cantares, traspasado de sensualidad, y esta desnudez revelada en los olores y perfumes, que viene además acrecentada por la melancolía de la música ("La música debe ser / su madre de la tristura"), es tal vez lo que más nos seduce en Dom Duardos (hacia 1522), pues a través del perfume llegamos a percibir lo esencial, disolviendo la tensión dramática e impregnando toda la obra de una profunda nostalgia. Desde la expulsión de la primera pareja del Jardín del Edén, el espacio del jardín, con sus variantes del vergel, la huerta o la floresta, no ha dejado de considerarse como arquetipo de un paisaje interior, en donde se mezclan lo natural y lo artificial. De hecho, todo nace de la relación entre lo real y lo ideal, según

vemos en el episodio de Camilote y Maimonda, que, situado al comienzo de la obra, sirve para resaltar, por contraste, la belleza frente a la fealdad, anticipando así el amor ideal de los protagonistas en el marco simbólico de la huerta:

▪

CAMILOTE	Oh, Maimonda, estrela mía, oh, Maimonda, frol del mundo, oh, rosa pura! Vos sois la claridad del día, vos sois Apolo segundo en hermosura. Por vos cantó Salamón el Cantar de los Cantares namorados. Sus canciones vuessas son, y vos le distes mil pares de cuidados.

La belleza ideal no reside en este mundo, sino en otra parte, y se presenta como un deseo que no puede ser calmado. Gil Vicente escoge la poesía como campo de su búsqueda y, al asociar a Maimonda con Apolo, dios de la belleza, y convertirla en depositaria de las canciones de Salomón ("Sus canciones vuessas son"), hace que el amor se sublime y muestre su excepcional encanto a través de la palabra poética, pues ésta sólo existe en raros momentos. Y dado que los buenos dramaturgos tienden a envolver lo desconocido en lo conocido, la huerta donde tienen lugar los amores entre Flérida y Don Duardos, todo ese proceso de idealización que reúne a la vez palabra y deseo, estará rodeada de la misma sensualidad del Cantar bíblico, a salvo de intromisiones ajenas ("Y yo veo aquí las flores / y las aguas perenales / y lo al, / tan agenas de dolores / como yo llena de males / por mi mal", dice la infanta al príncipe), con lo que la huerta, al concentrar la fuerza del amor en el espacio de su intimidad, nos hace sentir aún más fuerte su irradiación y se presenta, en su función más iluminadora que descriptiva, como un modelo acabado del cosmos[90].

Durante el Renacimiento, la imitación se considera un lugar de encuentro donde convergen la apropiación del autor y la participación del lector. En este sentido, la asimilación que Gil Vicente hace del Cantar bíblico en varias de sus obras no se limita a seguir un diseño previo o un tópico más o menos retórico, sino que al diluir el paisaje en un estado de ánimo, el texto queda como suspendido dentro de la dimensión estética que lo sostiene. Podía decirse entonces que esta contemplación de lo que se siente, que está más allá de imposiciones retóricas y lenguajes adquiridos, hace de la imitación un acto de diferencia por parte del poeta dramaturgo, que hace suya la experiencia del Cantar bíblico, pues su imagen lo acompaña continuamente, y expresa la belleza ideal, aspiración de la poesía renacentista, mediante el gusto sensorial. Si la poesía es un acto erótico, entendido éste como algo que toca al lector, todo ese mundo compartido del Cantar de los Cantares, que permite un ámbito de encuentro y de contacto, se presenta tan lleno de sentido, de imágenes intensamente carnales, que el goce de la unión no cesa de darse en el presente intemporal de la escritura.

En la época helenística, donde confluyen la filosofía griega y el naciente pensamiento cristiano, éste se conceptualiza sobre ciertos esquemas del pensar griego y arrastra bastante toda esa división milenaria entre el alma y el cuerpo, ya presente en los diálogos platónicos. Sin embargo, desde el punto de vista cristiano no se entiende esa separación, porque ¿qué es el alma sin el cuerpo? ¿dónde está el alma esperando a que el cuerpo resucite? En el fondo, el alma está muerta sin el cuerpo, porque si no resucita el cuerpo tampoco puede hacerlo el alma. Precisamente, el misterio de la Encarnación ("Hoc est enim corpus deum"), en cuanto cuerpo sacrificado, es un misterio de la certidumbre sensible. Y Gil Vicente, más cristiano que platónico, hace suya esta posición teológica y la plasma poéticamente. Porque, tanto en Breve Sumário da História de Deus, como en su continuación Diálogo sobre a Ressurreição, obras que pertenecen a un mismo tiempo de composición, el que va de 1526 a 1528, y fueron concebidas como un conjunto, lo que se representa es la historia de la salvación humana, desde la caída hasta la redención final, siendo ese estado intermedio una situación de espera o de escucha, que puede aplicarse por analogía a la escritura misma. En ambos autos hay una visión profana de lo sagrado y lo que es más importante: el intento de establecer un contacto entre lo humano y lo divino a través de Cristo, el Verbo encarnado, y de su madre la Virgen, intercesora de los hombres ante Dios. Esa es una de las razones por la que, dentro de la estructura alegórica que preside el Breve Sumário, con las figuras del Mundo, del Tiempo y de la Muerte, se presenta una dramatización de la Historia de Dios, que es también la del hombre, confiada al poder salvador de la palabra poética, que así discurre desde la sincera devoción del comienzo, condensada en el villancico que canta el pastor Abel ("Adorai, montanhas"), hasta la esperanza final, expresada en el romance de invocación a la Virgen ("Voces daban prisioneros"). Con ambas canciones se aclara el sentido de la obra, pues su acción dramática se mantiene en una especie de compás de espera, dejando un sitio a la posibilidad de acabar, en la que el Mundo, el Tiempo y la Muerte ejercen su dominio hasta que llega el Redentor y se le someten ("E portanto eu não são digno / que entreis na minha morada; / porque é baixa pousada, / e pera ti, Verbo Divino, / quanto tenho não é nada", confiesa el Mundo en clave eucarística). De este modo, la perspectiva escatológica, la espera de lo inesperado, es lo que mantiene la atención del

espectador, dejando el lenguaje en suspenso y exponiéndolo a cuanto puede ser dicho. Y dado que la palabra poética es una actualización de lo posible, puede decirse que una de sus funciones mas características consiste en anticipar aquello que todavía no ha llegado a ser, en nombrar lo inminente.

En la cultura medieval, lo visible aparece como revelación de lo invisible, de manera que este mundo se explica por analogía con el otro, la obra literaria por el género al que pertenece. Dentro del teatro religioso, cada pieza dramática reproduce un mismo esquema arquetípico: el origen del mundo con el pecado original, el drama histórico con la encarnación y la pasión, y el juicio final con la venida de Cristo. A lo largo de esa historia de la salvación humana, a la que la obra se reduce, hay tres partes muy marcadas, correspondientes a la Ley de la Naturaleza (la caída de Adán y Eva, Abel y Job), la Ley de la Escritura (los profetas representados por Abraham, Moisés, David e Isaías) y la Ley de la Gracia (san Juan Bautista y Cristo). El hecho de que esta última aparezca como superación de las dos anteriores, dividiendo la historia en dos partes, sirve para destacar la humanización de Cristo, cuyo sacrificio viene anticipado por el de Abel, según vemos en el villancico inicial, donde domina la alabanza al Dios creador:

Adorai, montanhas,

o Deos das alturas,

também as verduras.

Adorai, desertos

e serras floridas,

o Deos dos secretos,

o Senhor das vidas;

ribeiras crecidas,

Deos das criaturas.

Louvai, arvoredos

de fructo prezado;

digam os penedos:

Deos seja louvado!

e louve meu gado

nestas verduras

o Deos das alturas.

La alabanza cósmica unifica todo el villancico. Dios muestra su amor por la naturaleza salida de sus manos y ésta responde como expresión jubilosa a la acción creadora de Dios ("Amas a todos los seres y no aborreces nada de lo que has hecho; si hubieras odiado alguna cosa, no la habrías creado", dice el Libro de la Sabiduría, 11, 24). Y para expresar esa correspondencia, nada mejor que recurrir al género hímnico, cuya organización se desarrolla en forma de letanía. A la unidad temática, centrada en la razón única de la alabanza y expresada mediante el imperativo ("Adorai", "louvai"), hay que añadir el acompañamiento rítmico del estribillo ("O Deos das alturas"), cuyas variantes, en forma de transiciones calculadas ("O Deos das alturas" por "O Deos das criaturas"), sirve para expresar el progresivo acercamiento de Dios a la naturaleza. Así pues, al desplazarse la alabanza desde lo más excelso ("montanhas") a lo más diminuto ("meu gado"), lo que se destaca es el aspecto teológico de la música, su poder metafísco para expresar lo inefable, que abarca la creación entera, pues hasta las piedras se hacen eco de la alabanza divina ("digam os penedos: / Deos seja louvado"), con lo que las repeticiones en forma paralelística refuerzan la melodía del tejido musical, dejando la serie abierta, y dan al villancico un sentido unitario: la pervivencia del amor de Dios al hombre.

El romance final ("que fez o mesmo Autor ao mesmo propósito",

según señala la acotación escénica de la Copilaçam), que no puede entenderse sin el villancico inicial, sirve para sintetizar el tema del Auto, pues el discurso abierto por la Encarnación, que ni el Tiempo ni la Muerte logran interrumpir, se completa con el triunfo de Cristo sobre la Muerte, del Bien sobre el Mal, anunciando un tiempo libre de culpa y pecado:

Voces daban prisioneros,

luengo tiempo están llorando,

en triste cárcel escuro

padeciendo y suspirando,

con palabras dolorosas

sus prisiones quebrantando:

-¿Qué es de ti, Virgen y Madre,

que a ti estamos esperando?

Despierta el Señor del mundo,

no estemos más penando.

Oyendo sus voces tristes,

la Virgen estaba orando

cuando vino la embajada

por el Ángel saludando.

Suelta los encarcelados,

que por ti están suspirando;

por la muerte de tu Hijo

a su Padre están rogando.

Creza el Niño glorioso,

que la Cruz está esperando.

Su muerte será cuchillo,

tu ánima traspasando.

Sufre su muerte, Señora,

nuestra vida deseando.

El judaísmo llamó al Mesías “el que ha de venir” y a la era escatológica “el mundo venidero”. Todo está preparado para el advenimiento del Mesías, que llega para establecer el reino de Dios en la historia. Leído en clave cristiana, el romance narra la victoria de Cristo sobre la Muerte, pero no lo hace de forma lineal, sino dramática, porque en esta tarea salvífica está implicado tanto Dios, a través de la Virgen y su Hijo, como el hombre mismo, que así se hace partícipe del nuevo reinado de Cristo, pues sin un reinado justo no tiene valor permanente la victoria. Y para expresar esta participación del lector, Gil Vicente recurre a las formas del lenguaje apelativo, como los vocativos (“Virgen y Madre”, “Señora”) e imperativos (“Despierta”, “Suelta”); la reiteración del gerundio con su sentido de prolongación (“padeciendo y suspirando”); el símbolo de la prisión como posibilidad de cambio (“en triste cárcel escuro”); y el diálogo entrecortado, de gran valor emocional, formas que por sí mismas favorecen la comunicación entre el público y los actores. Además, esa estructura dialogada, con su desdoblamiento y tensión desgarradora, refleja el dramatismo entre la ausencia y la presencia, el desaliento y la esperanza, de modo que la identificación del pecador con Cristo a través del dolor de la Virgen (“Sufre su muerte, Señora, / nuestra vida deseando”), resulta válida para ejemplificar la confianza del hombre pecador en la resurrección física, de la que se hace eco el propio Job (“porque minha carne se levantará, / e em carne mea verei o Deus meu, / que me salvará”), siendo esta corporeización de lo espiritual señal

de transparencia, de inmortalidad, pues la resurrección supone una reintegración a la totalidad, de la luz y de la palabra poética, que trabaja siempre con una realidad trascendida[91].

El mundo cristiano se organiza en los siglos finales de la Edad Media bajo una visión progresista de la historia, que acaba con la parusía, la segunda venida del Cristo glorioso sobre la tierra, y el Juicio Final. Y a medida que la imagen del Dios en majestad va siendo sustituida por la del Dios sufriente, el Cristo de la Pasión, se va promocionando la imagen de la Virgen, junto con la del Niño, de manera que la imagen de Dios Padre como Señor único, heredada del Antiguo Testamento, va cediendo su lugar a la del Dios protector o Buen Dios, que es la que traduce la paráfrasis del Padre Nuestro en el Auto da Cananeia (1534). A simple vista, ambos episodios evangélicos, la oración que Jesús enseña a sus discípulos y las súplicas de la Cananea para pedirle que libere a su hija del poder del demonio (Mateo, 15, 21-28), pueden parecer que no guardan relación entre sí y, sin embargo, ambos se apoyan en el valor de la oración, instrumento esencial del culto, que va acompañada de piedad sincera cuando se dice desde el corazón:

Senhor, filho de David,

amerceia-te de mí.

La invocación “filho de David” es mesiánica, pues los judíos sabían que el Mesías nacería de la estirpe de David. Y lo mismo que la fe del ciego le permite recuperar la vista, la insistencia de la Cananea, firme y perseverante, es la que hace posible el perdón de Cristo (“Mulher, muito grande é / o teu bom perseverar / e mui grande a tua fé, / e é justo que te dê / o que vieste buscar”). En efecto, todo parece girar en el Auto en torno al papel intermediario de Cristo, las tres Leyes, que ya habían aparecido en el Breve Sumário da História de Deus, siendo la pastora alegorizada Veredina, representación de la Ley de Gracia, la que viene a poner paz en el mundo (“Serranas, não hajais guerra, / que eu são a flor desta serra”); los diablos, Belcebú y su hermano Satanás, en sus papeles típicos de tentadores

de los humanos y reconocedores del poder de Cristo ("Porque Abraão, na verdade / nem Elias, nem Moisém, / não foram da santidade / nem poderio que este tem, / nem com grande cantidade"); y los discípulos de Jesús, que interceden por la Cananea a pesar de ser extranjera ("Suplicamos-te, Senhor, / que hajas dela piedade", dice San Juan). Es precisamente la súplica de esa mujer, transida de piedad y vinculada a la redención ("E se, por ser Cananeia / e filha de perdição, / desprezas minha oração, / a mísera anima mea / onde achará redenção?"), la que arranca la misericordia y compasión de Cristo, pues éste, al vencer a la muerte, puso de manifiesto que todos los hombres pueden ser salvados. Este tono de súplica, perteneciente al lirismo penitencial de base lírica, que está presente en los himnos de san Ambrosio y en los escritos de su discípulo san Agustín, transmisor de la Biblia al Cristianismo, se entrelaza a su vez con la estética del misterio, obra de teatro que alcanzó su máximo desarrollo a finales del siglo XV y cuya forma de diálogo intercalado, absorbida muy pronto por el teatro renacentista, se mantiene viva, combinando lo historial y lo alegórico, en las representaciones de las festividades religiosas. Leídos ambos episodios evangélicos en clave unitaria y no circunstanciada, percibimos que la oración se hace fuerte a la luz de la ley, que conduce al hombre a la salvación, devolviéndole inocencia e integridad. De hecho, el cristianismo medieval impone la imagen del hombre caído, la de Job en el Antiguo Testamento, que es devuelto a su origen por la misericordia de Dios. La oración juega así un papel importante en las relaciones entre Dios y el hombre, puesto que a través de ella se accede a Dios como una experiencia vivida individualmente. La oración es un acto religioso en el ámbito de la palabra y ésta, en cuanto expresión poética, se abandona a una visión plástica e intensa, mediante la cual nada se cierra para el que desea ir siempre más allá. Así queda la oración para el hombre: como una experiencia abierta, como viento del espíritu que no se sabe de dónde sopla[92].

Para los cristianos medievales, la Biblia continuó siendo el libro sagrado por excelencia, pero no se limitaron a repetir sus enseñanzas, sino que alabaron su propia interpretación. En esta lectura de la Biblia se da casi siempre la tensión entre una lectura literal del texto sagrado y una lectura interpretativa, que combina la doctrina de los cuatro sentidos, el literal, el histórico, el alegórico y

el anagógico, entendido este último en una perspectiva escatológica. Dicha tensión aparece en la teología escolástica, que salió de los comentarios a la Biblia, y se prolongó en las disputas entre latinistas y hebraístas durante la primera mitad del siglo XVI. Sin embargo, Gil Vicente no fue un teólogo como fray Luis de León, catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Salamanca, sino un lector atento de los textos sagrados. Y si al hablar de su actitud ante la muerte, ya tuvimos ocasión de señalar la proximidad del dramaturgo portugués a los Libros de Horas, en los que se reproducen los grabados de la Danse Macabre, algo similar sucede con su lectura de la Biblia, en donde se combinan varias direcciones: la de los sermones, con su transmisión de lo doctrinal a lo público, que ya había comenzado con las órdenes mendicantes en el siglo XIII, época a la que pertenecen el español Domingo de Guzmán y el portugués Paio de Coimbra; la iconografía, basada en el método de interpretación tipológica, aplicado a la teología, a la literatura sagrada y al arte, que tuvo un resurgir con el escolasticismo durante el siglo XII y cristalizó, a mediados del siglo XIII, en el manual anónimo de la Biblia Pauperum, basado en el "arte de la memoria", esencial para los predicadores; y la asimilación de los textos sagrados por Gil Vicente, que trató de adecuar su lectura, más intensa de lo que a simple vista pudiera parecer, a su experiencia de poeta dramático.

En este sentido, no resulta extraño que además del Libro de Horas, que fue el texto litúrgico más utilizado en las devociones de la Baja Edad Media y el Renacimiento, fijando las grandes fiestas litúrgicas y las de los santos más importantes, aparezcan también dos textos sagrados no menos destacados: el Libro de Job, insertado apocalípticamente en el Officium Defunctorum, según vemos en la Barca de la Glória, en relación con el tópico de la visión del más allá, y sobre todo, el Cantar de los Cantares, texto esencialmente poético y cuyo Hortus conclusus o jardín cerrado le sirvió al dramaturgo portugués para explicar la belleza del mundo ideal en varios de sus autos. A ellos habría que añadir la tradición mariana y la presencia de la religiosidad popular, que trata de acomodar los textos sagrados al gusto del pueblo, la mayor parte tomados de los episodios evangélicos, con la inclusión de detalles realistas. Si tenemos en cuenta que el teatro religioso surge, en gran medida, como elemento complementario de la liturgia, este deseo de asociar

la representación escénica a los distintos ciclos litúrgicos, según se aprecia en el Officium pastorum o la Visitatio Sepulchri, muestra, en el fondo, un intento de integrar el lenguaje dramático en el plan divino de la salvación, como vemos en los misterios, que tienen un doble valor teatral y catequético. Fue precisamente esta representación litúrgica de los textos bíblicos la que llevó a Gil Vicente a utilizar la alegoría dramatizada como síntesis abarcadora del destino humano, a hacer de ella una relación unitaria entre lo particular y lo general, propia del estilo Gótico, donde la obra de arte, en cuanto expresión del contacto con lo sagrado, intenta siempre romper los límites que separan el mundo visible del invisible[93].

---

[85] Para la recepción de la paideia griega en el mundo cristiano primitivo, véase el estudio de W.Jaeger, Cristianismo primitivo y paidea griega, México, FCE, 1965. En cuanto a la expresión poeta theologus, antigua creación griega que llegó a la Edad Media después de haber pasado por la patrística y los poetas latinos, remito al trabajo de E.R.Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, México, FCE, 1976, Vol.I, pp.305-323. Aludiendo a la presencia de la Biblia en la Edad Media, señala Edgar de Bruyne: "Las páginas de las Escrituras que han ejercido una influencia más profunda sobre el pensamiento medieval en el campo de las ideas estéticas se encuentran en el Génesis y en los Libros de la Sabiduría", en La estética de la Edad Media, Madrid, Visor, 1994, p.18.

[86] Para comprender la presencia de la Biblia en la Edad Media cristiana, sigue siendo válido, a pesar del tiempo transcurrido, el estudio de B.Smalley, The Study of the Bible in the Middle Ages, Oxford University Press, 1941. Sobre la época anterior a Gil Vicente, remito al trabajo de M.Martins, A Bíblia na literatura medieval portuguesa, Lisboa, ICALP, 1979. Respecto a la polémica entre hebraístas y latinistas en el ambiente salmantino, tengo en cuenta el ensayo de E.Asensio, "Fray Luis de León y la Biblia", en De Fray Luis deLeón a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo, Universidad de Salamanca, 2005, pp.103-129.

[87] Refiriéndose a la deuda de la civilización griega con la tradición oriental, señala W.Burkert: “Está bien claro que los Magos son introducidos como expertos, con un saber superior en relación con prácticas y creencias conocidas en Grecia”, en De Homero a los Magos, Barcelona, Acantilado, 2002, p.149. En cuanto al tema de la adoración de los Magos, inserto en la tradición del drama litúrgico del Ordo Stellae, tengo en cuenta el estudio de J.Mª Díez Borque, Aspectos de la oposición “Caballero-Pastor” en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina y Gil Vicente), Institut d’Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines de l’Université de Bordeaux, 1970; y el ensayo M.A.Pérez Priego, “El Auto de los Reyes Magos”, en revista Arbor, núms.. 699-700 (Marzo-Abril, 2004), pp.611-621.

[88] Aludiendo a la función jerárquica de la alegoría, señala A.Fletcher: “Los seres humanos se encuentran jerarquizados según poderes espirituales y temporales, siendo siempre, por ejemplo, el papa o el rey las primeras figuras que intervienen en la Danza de la Muerte tradicional, mientras que el loco o el anticristo suelen ser los últimos en aparecer. Los animales tienen su orden, con el león como su rey; también lo tienen las aves con el águila en lo más alto de su jerarquía”, en Alegoría. Teoría de un modo simbólico, Madrid, Akal, 2002, p.69. Para la atmósfera religiosa de la tercera Barca, donde la acción dramática discurre de acuerdo con la exposición teológica, véase mi edición de As Barcas, Universidad de León, 1987, pp.38-45. En cuanto a la dialéctica de novedad y tradición, remito al artículo de F.Ramos Ortega, “Tradición e innovación en el Auto de la Barca de la Gloria de Gil Vicente”, en Attii del IV colloquio de la Socité Internationale pour l’Étude du Théâtre Medieval, Viterbo, Centro Stdudi sul Teatro Meioevale e Rinascimentale, 1964, pp.121-127.

[89] Hablando de ese vacío o espacio sagrado, señala G.Ceronetti: “En realidad, el vacío del Cantar está ahí para confirmar su sacralizad”, en El Cantar de los Cantares, Barcelona, Acantilado, 2001, p.41. En cuanto a la voz como lenguaje del arte poético, pues remite a un secreto fondo común de sonido y sentido, remito al ensayo de Hans-Georg Gadamer, “La voz y el lenguaje”, en Arte y verdad de la palabra, Barcelona, Paidós, 1998, pp.49-68. Para la etapa inicial religiosa del texto vicentino, es importante el artículo de M.A.Pérez Priego, “La Biblia y el texto religioso medieval y renacentista”, en

Judíos en la literatura española, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pp.111-133.

[90] Para el simbolismo del jardín, lugar donde el pensar y el sentir convergen, véase el estudio de R.Assunto, Ontología y teleología del jardín, Madrid, Tecnos, 1991. En cuanto a las resonancias del Cantar de los Cantares en la obra y su posible relación con la Explanatio in Cantica Canticorum de fray Luis de León, remito al extenso artículo de S.Zimic, "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (obras de tema amoroso)", en BBMP, LVII (1981), pp.45-103; y a mi edición de la Tragicomedia de Don Duardos, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, pp.62-63. También tengo en cuenta el trabajo de S.López Fernández, El Cantar de los Cantares en el humanismo español, Universidad de Huelva, 2009.

[91] Para una visión de la resurrección de Cristo, que, en su peregrinar, "atraviesa todo el axis mundi", véase el estudio de N.Frye, Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas, Barcelona, Muchnik Editores, 1996, pp.325-337. En cuanto al análisis tanto del villancico como del romance, remito a mi esudio, Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.67-68, 103-104 y 190-191. En cuanto a la visión teológica del Auto, que condensa la historia humana desde la Creación a la Redención, tengo en cuenta el artículo de Fernando de Melo Moser, "O Breve sumário da história de Deus: sua unidade e equilibrio tectónico", en Occidente, Número Especial (1981), pp.5-11.

[92] Aludiendo a la oración como ejercicio espiritual, que asegura un equilibrio en las relaciones entre el hombre y Dios, señala Jacques Le Goff: "Ejercicio esencial. Las representaciones más antiguas de los cristianos son las de los hombres en oración. La oración tiene un lugar esencial en las reglas monásticas y en la liturgia cristiana. Y Dios tuvo un lugar dominante en la oración. Una oración adquirió tal importancia que fue integrada en la liturgia de la misa: el Pater Noster", en El dios de la Edad Media, Madrid, Trotta, 2005, p.64. En cuanto a la paráfrasis de esta oración en el Auto da Cananeia, remito al ensayo de M.Martins, "O Pai-Nosso na Idade Média portuguesa até Gil Vicente", en Estudos de Cultura Medieval, Lisboa, Brotteria, 1983, Vol.III, pp.289-319.

[93] Sobre el origen y evolución del misterio, afirma S.Sebastián: "Comentario especial merecen los llamados Misterios, término éste que sólo aparece en la literatura de la época el año de 1460. La palabra en su significado reúne las voces latinas de mysterium y ministerium, que el pueblo usó confusamente para expresar la acepción consciente de acción litúrgica. Era un espectáculo completo, con música y un libreto, que no era sino adaptación servil de una representación litúrgica o de textos bíblicos. Este espectáculo tenía carácter popular, pues iba dedicado a los que no saben", en Mensaje Simbólico del Arte Medieval, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996, pp.435-436. En cuanto a la exposición de los cuatro sentidos, remito al clásico estudio de H. de Lubac, Exégèse médiévale. Les Quatre sens de l'Écriture, Paris, Cerf, 1959-1964, 4 vols. Respecto a la consideración de la alegoría dramatizada en el teatro vicentino, tengo en cuenta el ensayo de M.A.Pérez Priego, "El teatro de Gil Vicente en su contexto peninsular", en El teatro religioso en la obra de Gil Vicente, (coord.) M.García-Posada, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2005, pp.13-38.

X

La escritura melancólica

La relación entre la inteligencia y el poder, siempre conflictiva, no ha cambiado a lo largo de la historia, aunque sí su forma y circunstancias. Esa distancia entre dos extremos, representada por dos figuras emblemáticas, el bufón y el melancólico, es el espacio de la mediación artística, oscura e irreductible, donde el escritor sueña con la secreta libertad que le permite existir. La contradicción entre el poder y la soledad está presente en el grabado de Durero, Malencolia I, de 1517, lleno de símbolos esotéricos y donde la figura del ángel, cuya cabeza aparece apoyada en el puño, viene a significar la paradoja del artista moderno, instalado en ese vacío o punto mágico entre Dios y la Naturaleza, lo trascendente y lo humano. Porque la melancolía, que no es ni tristeza ni nostalgia, aunque mantenga cierta analogía con ellas, surge de un tiempo en ruinas, de un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte. Las ruinas, en cuanto lugares vacíos que preparan la promesa de una revelación, son espacios poéticos, rastros del origen perdido que implican una situación de espera, imágenes luminosas del mundo y de nosotros mismos[94].

Cuando se dice que la melancolía es la madre del arte, es porque éste tiene un origen sagrado, mostrándonos la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello que es otra, de vivirla poéticamente, como una metáfora. Para que la melancolía pueda asumir ese carácter sagrado es necesario que se desprenda de su acepción sensible, de la llamada “negra bilis”, y adquiera un carácter fundamental, ontológico, que se concreta en el sentimiento paradójico de la saudade, consistente en alejarse del bien amado para seguir buscándolo siempre. No es éste el momento de profundizar en el origen y evolución de tal sentimiento, de naturaleza dialéctica, pues oscila entre la ausencia y la presencia, y mediadora, pero sí recordar, desde el famoso Problema XXX, 1, atribuido a Aristóteles, que la verdadera melancolía es activa, pues busca la transformación del mundo y del hombre, y que los melancólicos son seres

excepcionales e incompletos, acostumbrados a buscar refugio en la noche. Vivir melancólicamente equivale a vivir de forma intensa en los límites extremos del dolor y la belleza, vivir con la totalidad de las cosas y los seres, como hicieron los poetas románticos alemanes. Tal vez por eso, este sentimiento ocupa un lugar privilegiado entre los saudosistas y decadentistas portugueses de finales del siglo XIX y principios del XX. Almeida Garret, uno de los defensores de la identificación entre el mito cultural de la nación portuguesa y el sentimiento de la saudade, considera a ésta como "deliciosa espina", es decir, como una mezcla de placer y sufrimiento, producida por el recuerdo de un sentimiento pasado nunca cumplido.

Sin embargo, la atmósfera romántica, donde la muerte aparece como límite absoluto de nuestra existencia, es distinta al clima sensual, propio del Gótico, que siente la necesidad de tener la vida inmediata en un instante, como el cuerpo del ángel melancólico de Durero, y de reconocer la antigua unidad de un mundo armónico. Y dado que lo gótico, que es unidad misteriosa de lo irracional y de la razón, se revela como experiencia directa, como súbita presencia de lo desconocido, esa distancia creadora y fecunda, en la que confluyen la liberación de la teología medieval y el propio poder de conocimiento sobre la naturaleza, es la que permite a Gil Vicente intervenir en el texto con "una voluntad poética", dando a lo que escribe una notable intensidad pasional. En su escritura, lo poético se entreteje con lo dramático, lo contagia, y esa contaminación es la que permite la reaparición de lo sagrado, de un Orden superior en el límite de lo imaginable, que lo organiza todo y deja en su rastro la exigencia estética de recomponer los fragmentos dispersos. Si la melancolía surge del lamento por algo que no se posee, o que falta de modo irremediable, la escritura de Gil Vicente refleja la tensión del que se siente Saturno y aspira a ser Mercurio, esto es, del que se debate entre la contemplación y la acción. Leer su obra en clave melancólica supone asumir la realidad del mundo como carga personal y al mismo tiempo evitar que el peso de esa realidad nos aplaste. Por eso, el melancólico proyecta en su escritura la sombra de una ausencia, tratando de crear en ella una sensación de levedad, de imágenes y palabras suspendidas en el aire, como reacción al peso del vivir. Si el melancólico es el hombre de la circunstancia, el dramaturgo portugués vive en un momento en el que no se reconoce, como si lo que le interesara fuese el aspecto

proteico de la realidad, el impulso a ser diferente en un mundo frágil e inestable[95].

Desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento, el mundo pastoril produce una sensación de estatismo y equilibrio, reflejo a su vez de la filosofía neoplatónica, que reviste a la naturaleza de un sentimiento de melancolía, recuerdo del antiguo lema Et in Arcadia Ego, y al lenguaje de una musicalidad que lo depura y ennoblece. En este mundo idílico, regido por la convención y el artificio, se mueven los pastores del Auto em Pastoril Castelhano, precedido por el breve monólogo del Auto de uma Visitação (1502), conocido popularmente como Monólogo do Vaqueiro, "endereçado às matinas de Natal" y en donde Gi Terrón ("pastor inclinado à vida contemplativa", según indica la acotación escénica), inicia la acción dramática con un estribillo suelto ("Menga Gil me quita el sueño, / que ño duermo"), perteneciente a la tradición oral, que halla su correspondencia en la canción final dirigida a la Virgen, una "chançoneta" o villancico de Navidad, cuyo estribillo aparece repetido en el Cancionero musical de Palacio. Quiere ello decir que, por encima de posibles asociaciones autobiográficas, como "Gil Terrón lletrudo está", que nos abre a la posibilidad de identificar al pastor con el propio Gil Vicente, lo mismo que el labrador Vasco Afonso, en el Auto em Pastoril Portugués (1523), lo hará con un Gil "que faz os aitos a el-rei", o literarias, sobre todo de tipo comparativo y la mayor parte de las veces gratuitas, como pretenden algunos críticos, al intentar vincular la vida solitaria del pastor con la oda "A la vida retirada", de fray Luis de León, e incluso con el Cántico espiritual de san Juan de la Cruz, olvidando que tales obras son posteriores al auto vicentino, lo que nos llevaría a pensar más bien en el modelo común del tópico del Beatus ille horaciano, lo más importante es la elaboración que Gil Vicente hace de la canción tradicional a partir de significados preexistentes, porque dicha canción, que aparece al principio y al final de la obra, es la que sintetiza su mensaje. Veamos su proceso de transmisión textual: Partiendo del hábito cortesano, según el cual era frecuente la apropiación por los autores cultos de estribillos populares para glosarlos a su modo, y teniendo en cuenta las dos versiones de dos autores anónimos, que figuran en el Cancionero musical de Palacio, observamos las siguientes analogías:

▪

Primera versión	Segunda versión
Norabuena vengas, Menga,	Norabuena vengas, Menga,
ara fé, que Dios mantenga.	ara fé que Dios mantenga.
Donde dexaste el ganado,	Donde dexaste el ganado,
pastorcillo descuidado,	pastorcillo descuidado,
pues que vienes tan cansado?	Pues que vienes tan cansado?
Ara fé que Dios mantenga.	Ara fé que Dios mantenga.
Dexelo en un regajo	Donde te vas, desdichado?
paciendo de gran gasajo	D'amores voy lastimado,
y vengo por pan y ajo.	que de tan apasionado
Ara fé que Dios mantenga.	no sé si vaya si venga.

Si las comparamos con la de Gil Vicente, que es más breve y supera a las otras dos en lirismo y musicalidad, rasgos propios de la poesía tradicional, vemos cómo los significantes orales preexistentes se transforman en significados nuevos:

Norabuena, quedes, Menga,

a la fé, que Dios mantenga!

Zagala sancta bendita,

graciosa y morenita,

nuestro ganado visita,

que ningún mal no le venga.

Norabuena quedes, Menga,

a la fe, que Dios mantenga!

Utilizando el villancico de estructura zejelesca, compuesto de un dístico monorrimo (estribillo), seguido de un trístico también monorrimo (mudanza) y un verso añadido que rima con el estribillo (vuelta), Gil Vicente maneja la tradición de las cantigas marianas para ofrecernos una "versión a lo divino", en la que la comparación entre María y una zagala nos hace pensar en la idea de Cristo como pastor. Y de acuerdo con el estilo cortesano, donde los elementos cultos se combinan con los populares, revelando la glosa del estribillo anónimo la fidelidad al espíritu de la canción tradicional, así también aquí los rasgos expresivos de la tradición popular, como la fórmula exhortativa del estribillo ("a la fé, que Dios mantenga!"), en la que se funden la interjección enfática y la conjunción optativa para subrayar la primera de las virtudes teologales; el uso de formas

verbales en subjuntivo e imperativo (“quedes”, “mantenga”, “visita”, “no le venga”), con un claro valor desiderativo; y la aparición de términos convencionales en la glosa, pertenecientes al léxico popular, como zagala y morenita, donde el tópico de la mujer morena del campo, procedente del Cantar de los Cantares, contrasta con el de la mujer rubia de la corte, conviven todos ellos con los elementos cultos, como la leve mutación de “vengas” por “quedes”, que sirve para matizar la permanencia del mundo pastoril; la uniformidad de la rima consonante; la acumulación de adjetivos; y el uso de la tradición alegórica, con el objeto de destacar la paz y armonía de la vida en el campo. Lo verdaderamente significativo es que el estribillo anónimo no se pierde en la glosa que lo sigue, con lo cual la petición que los pastores hacen a la Virgen (“que ningún mal no le venga”), además de establecer una relación semántica entre soledad, goce y sufrimiento, convierte el nacimiento de Cristo en un ensueño agradable y refinado[96].

Lo más arraigado en el espíritu de Gil Vicente es su clasicismo, si por tal entendemos equilibrio y orden. No es casual que el dramaturgo portugués componga la Comédia do Viúvo al poco tiempo de la muerte de su primera esposa Branca Bezerra, cuya memoria, al igual que el senex amans de la pieza dramática, él desea prolongar en sus hijas. En este sentido, conviene recordar, ya desde la tradición griega, que memoria e inmortalidad no se excluyen, sino que mutuamente se requieren. Quien queda en la memoria no muere, se hace inmortal. Tal vez por eso, la organización de la obra, mucho más unitaria de lo que a primera vista pudiera parecer, sólo se llega a entender a partir de la serenidad, propia de la filosofía estoica, difundida por Petrarca y que lleva a sentir la muerte como algo natural. Desde este punto de vista, los tres momentos nucleares de la comedia, el planto fúnebre del Viudo, la actuación fingida de Rosvel bajo el “disfraz del príncipe encubierto”, hecho que volverá a repetirse en la Tragicomédia de Dom Duardos, y el proyectado casamiento de Paula y Melicia, basado en la armonía de la verdad y la belleza, lejos de parecer extraños e inconexos entre sí, se relacionan en función de una revelación interior: el triunfo de la vida sobre la muerte. Porque sólo aceptando su propia muerte, convirtiéndola activamente en sustancia propia, puede el hombre triunfar sobre ella.

Antes de entrar en el análisis de algunos fragmentos claves, conviene detenerse en la fecha de la publicación de la obra, teniendo en cuenta que la organización cronológica de la Copilaçam de 1562 está, en muchos casos, en contraposición con la propia realidad escénica. Según la edición princeps, la Comédia do Viúvo es de 1514 ("Foi representada na era do Senhor de 1514", anota la acotación escénica), y la Comédia de Rubena, que es de 1521, va colocada antes, lo cual ha llevado a ciertos críticos a fechar la primera diez años más tarde. Ahora bien , tanto la indicación escénica, próxima al final de la comedia, "Tirou Dom Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el-Rei Dom João III, sendo príncipe (que no serão estava) e lhe preguntaram dizendo", con lo cual queda descartada la fecha de 1524, ya que Don Juan III subió al trono en 1521, como razones internas de composición, la falta de introito, que sólo aparece a partir de 1521, la estructura lineal, menos complicada que la de las comedias urbanas y caballerescas, y la pertenencia de los personajes a un ambiente rural y no cortesano, todas estas razones van en contra de una datación tardía. A ello habría que añadir ciertas afinidades temáticas con O Velho da Horta (1512), sobre todo el triunfo de la juventud y la vida sobre la vejez y la muerte, lo cual sitúa a ambas obras en una atmósfera sentimental bastante próxima.

En cuanto a su composición, la Comédia do Viúvo se organiza en torno al servicio de amor, cuyo discurso lírico se mueve desde el lamento inicial del protagonista, de signo fatalista ("Esta desastrada vida / qué perdiera yo en perdella, / cuando al mundo fue venida? / Pues amara y dolorida / es toda mi parte della, / que perdí muger tan bella / como estrella. / Y pues triste me dexó, / muriera mezquino yo, / y no ella"), marcado por la conciencia de pérdida, hasta el desenlace feliz del matrimonio cristiano ("Este sancto sacramento, / magníficos desposados, / es precioso ayuntamiento; / Dios mismo fue el instrumento / de los primeros casados; / por su boca son sagrados: / Serán dos en carne una, / benditos del sol y luna, / en un amor conservados"), pasando por la resignación y perseverancia que muestra Rosvel de permanecer en su estado ("Yo lo tomo por guarida; / en pastor quiero servir / y tener fe. / Y esta será mi vida, / muy agena de este nombre / yo lo sé"). Sin embargo, lo que hace posible el paso de un estado afectivo a otro, de la desolación a la esperanza, es el diálogo que el Viudo mantiene

con el Fraile, el cual le consuela de su mal y le aconseja vivir la vida con placer, de acuerdo con la virtud cristiana:

Y los que mueren honrados,

como acá vuestra muger,

contritos y confesados;

qué haze luto menester?

Lo que, hermano, havéis de hazer,

ha de ser:

a aquel dado de las vidas

dalde gracias infinitas

con plazer.

Vuestras hijas consolad

con gracia muy amorosa.

Vos, hermanas, descansad;

a Dios os encomendad,

y a la Virgen gloriosa.

Inclinaos a toda cosa

virtuosa:

ternéis vida descansada;

que sin esto es la passada

peligrosa.

Sólo la confianza en Dios y la Virgen hace posible el tránsito de lo humano a lo divino, de la vida efímera a la salvación eterna. Lo que aquí se pone en escena es la actitud sentimental del dramaturgo portugués ante la muerte, que, de acuerdo con el pensamiento senequista, surgido en un momento de crisis histórica, atraviesa todo el siglo XV y halla en las Coplas de Jorge Manrique uno de sus ejemplos más notables. Bastaría comparar la estrofa XXVI del poema manriqueño ("Amigo de sus amigos, / señor para criados / y parientes! / ¡qué enemigo de enemigos! / ¡qué maestro de esforzados / y valientes! / Qué seso para discretos! / ¡qué gracia para donosos! / ¡qué razón! / ¡qué venino a los subietos! / ¡a los bravos y dañosos, / un león!"), con la que aparece en el lamento del Viudo por su mujer desaparecida ("Amiga de mis amigos, / amparo de mis parientes! / Muy humilde a mis castigos, / cruel a mis enimigos: / placentera a sus sirvientes; / tal que con fieras serpientes / impacientes / hiziera vida paciente: / no fue muger más prudente / en las prudentes"), para darnos cuenta de que Gil Vicente no sólo se limita a utilizar una misma forma métrica, la estrofa de pie quebrado, de claro aporte elegíaco, sino también idéntico vocabulario, que refleja un mismo clima afectivo. Y aún más: ¿no quiso proyectar el dramaturgo portugués sobre la desaparición de su mujer, valiéndose de la figura del Viudo, análogas consideraciones a las que hace Jorge Manrique sobre la muerte de su padre el maestre don Rodrigo? Considerando que la melancolía se articula sobre una experiencia de pérdida, real o figurada, lo que hace el discurso melancólico del Viudo, con su ambivalencia y simbolismo de los juegos alusivos, es poner el énfasis en una realidad histórica dominada por un sentido de finitud. Sin embargo, mientras en O Velho da Horta el comportamiento del protagonista adquiere un matiz burlesco por no saber reconocer sus límites, el Viudo se mantiene expectante ante la tensa espera del cumplimiento, aconsejando a sus hijas a seguir el mismo camino de su madre. Podría decirse entonces que su ilusión de la esperanza, tan necesaria en medio de la pérdida, hace posible lo deseable, convirtiendo la melancolía en fuente de creatividad moral y artística[97].

La visión que el melancólico tiene del mundo es una visión fragmentaria, incompleta, que impide la contemplación de la totalidad. Esa imagen de un mundo disperso, asociada a lo efímero de las cosas, responde a una atmósfera singular: un momento de crisis e inseguridad, en el que, bajo las múltiples máscaras o disfraces de los fenómenos, lo que se echa de menos es la búsqueda de la antigua unidad perdida. En ese momento se inscribe la figura de Maria Parda, que en su constante deambular por las calles de Lisboa en busca de vino, abre el camino a la revisión continua, a la pluralidad de las interpretaciones. Porque su periplo, esencialmente variado e inestable, discurre conforme a los tres elementos característicos del planto, consideraciones generales sobre la muerte, lamento de los sobrevivientes y alabanzas del difunto, reduciéndose a dos, lamentación y testamento burlesco, y se presenta como un ritual de pasaje, en donde los vientos generados por el vino, según la tradición aristotélica, eran fundamentales para entender la relación entre el alma y el cuerpo. En ese viaje interior del alma hacia el cielo, cuya actividad pneumática permite que materia y espíritu entren en comunicación, lo que se ofrece es una poética de la levedad o ligereza, cuyo flujo no hay que detener, para que las representaciones imaginativas, es decir, los phantásmata, sean capaces de transgredir los códigos vigentes. Dentro de esa poética de la fluidez, donde el sentimiento melancólico se revela como una tensión entre la nostalgia de lo perdido y lo irrealizable del deseo, el poema de Gil Vicente, que hay que leer en clave satírica, pues la figura de la vieja bebedora encarna la crítica contra la corrupción reinante, pertenece al tópico del "mundo al revés", que trata de eliminar, mediante la inversión paródica, el sufrimiento y la muerte. Si tenemos en cuenta que la figura de Maria Parda viene en gran medida condicionada por la particular visión de su momento histórico, el "triste año de 1522", donde la falta de vino se relaciona con la falta de víveres en general, su vida es la historia de un cuerpo múltiple y fragmentario, que se proyecta sobre otros cuerpos afines, Biscaínha, Branca Leda, Falula, y ve en ellos una parte de su propia melancolía, haciendo del cuerpo el espacio propicio para el desbordamiento de la sensualidad. Dentro de esos ámbitos melancólicos, donde el orden se invierte y la risa es producto de su radical imposibilidad, podríamos aislar varios fragmentos en el discurso ambiguo y polisémico del poema. El primero aparece ya al comienzo del

mismo, cuando Maria Parda halla cerradas las tabernas y añora los tiempos de libertad, en los que gozaba de la vida y el amor:

Oh, triste Rua dos Fornos,

que foi da vossa verdura!

Agora, rua d'amargura

vos fez a paixão dos tornos.

Quando eu, Rua, por vós vou,

todolos traques que dou

são suspiros de saudade;

para vós ventosidade

nasci toda como estou.

De acuerdo con la tradición aristotélica, que establece un paralelismo entre el humor negro y el jugo fermentado de la uva ("De allí que el vino tinto vuela a la gente ventosa, como los melancólicos", leemos en los Problemata), lo que en el fondo se desvela es la posibilidad de enlazar lo poético con lo fisiológico, la transformación del carácter pneumático ("ventosidade") en temperamento melancólico ("saudade"), que es la forma portuguesa de la melancolía. Ya en su Poética (141b – 1459a), Aristóteles asigna a la poesía la función de crear metáforas, de desvelar las relaciones entre las cosas, entre un amor particular y un tropo específico. En realidad, el melancólico atraviesa su cuerpo para reconocer el cuerpo del mundo. Esa es también la paradoja del poeta renacentista: conoce el mundo como disgregación, como violencia, y al mismo tiempo necesita regresar a la unidad de la materia. Al convertir las calles de Lisboa en hogar de su tristeza, Maria Parda afirma su singularidad: toma conciencia de lo efímero del tiempo y renuncia a lo inmediato para buscar lo esencial. Y

puesto que ninguna tristeza dura siempre, el melancólico se manifiesta como una criatura dialéctica, en continuo proceso de transformación.

El segundo fragmento tiene que ver con el ámbito erótico, donde aparece el juego nunca resuelto de sensualidad y sexualidad. La visión de lo erótico como ciclo de orden y caos, de unidad y disgregación, nos introduce en la sabiduría del placer, compuesto de momentos sucesivos, que pasan y dejan huella:

Quem viu nunca toda Alfama

com quatro ramos cagados,

os tornos todos quebrados!

Oh, bicos de minha mama!

Bem ali o Santo Esprito

vi eu sempre dar no fito

num vinho claro rosete.

Oh, meu bem doce palhete,

quem pudera dar um grito!

La asociación que aquí se produce entre la celebración del vino y el amor libertino, subrayada por la marca subjetiva de la exclamación ("Oh, meu bem doce palhete, / quem pudera dar um grito!"), sirve para fijar una fusión más íntima y carnal del amor juvenil, experiencia contradictoria de deseo y frustración, que por ser un intento siempre inacabado contiene en sí mismo el germen de cualquier posibilidad. De su insatisfacción, producida por la ansiedad íntima, nace la melancolía del bien perdido, la cual, al no lograr la posesión plena, tiende a revivir la energía ya pasada, prolongando la vida sentimental en un permanente desasosiego.

Recordar el grito de la pasión juvenil desde la vejez, como hace Maria Parda, equivale a recuperar la plenitud no lograda, el reconocimiento mutuo que nos une a la vida cósmica, cuya única salida es la muerte como posibilidad cierta[98].

El tránsito a una nueva vida se expresa de forma burlesca en el testamento, cuyas disposiciones finales, al exaltar a los bebedores y condenar a los que hacen malos vinos, tratan de fijar el misterio de la relación entre el alma y el cuerpo. Así, después de encomendarse a Noé, santo patrón de los borrachos, y de expresar el deseo de que su cuerpo tenga por ataúd una barrica de vino, nos dice la vieja bebedora en este tercer fragmento:

Venha todo sacerdote

a este meu enterramento,

que tiver tão bom alento

como eu tive cá de cote.

Os de Abrantes e Punhete,

da Arruda e d'Alcochete,

d'Alhos Vedros e Barreiro,

me venham cá sem dinheiro

até cento e vinte sete.

De nuevo la asociación del aliento con el vino, que hace posible la persistencia del pasado en el porvenir mediante la combinación de sátira y lirismo, es lo que da la fuerza suficiente para vivir. Tal vez por eso, Gil Vicente contrapone el ritual pagano y el cristiano ("Oh, bebedores irmãos, / que nos presta ser cristãos, / pois nos Deus tirou o vinho? / Oh, ano triste, cainho, / porque nos fazes pagãos?"), y el alma de Maria Parda va hacia el cielo, pero no deja

la sed en la tierra, sino que se la lleva consigo ("Chorai todos meu perigo, / não levo o vinho que digo, / que eu chamava das estrelas, / agora m'irei par'elas / com grande sede comigo"). En cierto sentido, la fuerza del deseo, que es un ir hacia las estrellas, hacia lo ausente que preserva la palabra, nos aproxima a la verdad oculta, que la falta de vino trata de iluminar, de ahí el viejo adagio In vino veritas. Tal deseo sólo se entiende desde el problema milenario de la relación entre el alma y el cuerpo, pues si no resucita el cuerpo, tampoco puede hacerlo el alma. Quiere ello decir que el cuerpo de la vieja bebedora, empapado de vino, ha contaminado el alma, que sufre una espera o sed permanente, hasta que la resurrección devuelva a los cuerpos el aliento que necesitan para sobrevivir. De este modo, todo el planto sirve para crear una melancolía limitada, tanto física como moral, según la cual aquellos que la padecen, como Maria Parda, llegan a rebelarse contra las normas existentes y practican la transgresión como forma suprema de libertad. Basta la petición de la vieja borracha de que le echen agua bendita allí donde radica su deseo ("onde meu desejo fica"), para darnos cuenta de que su impiedad la ha llevado a la melancolía, sin posibilidad de retorno a una época donde gozaba de la vida y el amor. Así pues, para un escritor melancólico como Gil Vicente, que siempre está echando en falta el recuerdo de un orden perdido, el motivo del vino no sólo aparece como símbolo de transformación, ligado en las tradiciones arcaicas a la sangre del sacrificio, sino que además supone un desafío sexual libertario, mediante la asunción de una actividad pneumática que da acceso al goce, una fuerza que nos abre a otras estancias, al orden superior de lo sagrado, y no ha dejado de expresarse en la totalidad del lenguaje erótico[99].

El discurso elegíaco, tanto en su función de lamento como de celebración, es un poema de circunstancias, donde lo importante es la actitud lírica del hablante y su modo subjetivo de expresión. Dentro de la perspectiva egocéntrica de la elegía, es diferente hablar del poema lamentatorio, cuyos elementos habituales son la nostalgia de un pasado que no vuelve, el reconocimiento de lo inmediato como ideal de trascendencia y la recuperación de la memoria colectiva, que del poema celebrativo, dirigido con frecuencia a una asamblea y cuyos rasgos más característicos son la alabanza a los grandes señores, la retórica de la repetitio y la estrategia de la variatio, entendidos como una reacción contra los

límites de la discursividad racional, Ciertamente, no podemos separar la construcción dramática de la Nau de Amores (1527), obra inserta en el ámbito cortesano, del testamento encomiástico, pues la obra comienza con la celebración lírica de la Corte por la ciudad de Lisboa, en figura de princesa, pero lo más significativo es el viaje alegórico a la "isla de la Ventura", en el que participan una serie de "locos enamorados", guiados por el dios del Amor, en busca de cura y salvación. Sin pasar por alto las referencias a los descubrimientos marítimos y a los mundos maravillosos de los libros de caballerías, me interesa empezar subrayando que ese viaje a las "Islas Perdidas", lleno de dificultades, es ante todo un viaje utópico, tendido a lo desconocido y en el que aparecen las huellas del tiempo aún no cumplido. De esa isla que no está en ninguna parte, inalcanzable pero intensamente viva, nos habla Américo Vespucio en su segundo viaje a América, donde nos cuenta que los habitantes del Nuevo Mundo vivían "de acuerdo con la naturaleza" y sobre el que Tomás Moro construye su De optimo rei publicae statu sive de nova insula. Utopia (1516), obra inscrita en lo colectivo y a cuyo título melancólico no fue ajeno Erasmo de Rotterdam. Surge así la obra marcada por el sueño de una vida mejor, sin apoyo e intervención trascendentes, donde lo único que cuenta es el proyecto de libertad humana hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser. Esa conciencia anticipadora está ya latente en la cantiga inicial, cantada por los Hidalgos del Príncipe, en donde la experiencia del dolor se convierte en posibilidad de una vida mejor:

"Muy serena está la mar,

"a los remos, remadores:

"esta es la nave d'amores.

"Al compás que las serenas

"cantarán nuevos cantares,

“remaréis con tristes penas

“vuessos remos de pesares;

“ternéis sospiros a pares,

“y a pares los dolores.

“Esta es la nave d’amores.

“Y remando atromentados,

“hallaréis otras tormientas

“con mares desesperados,

“y desastradas afrentas;

“ternéis las vidas contentas

“con los dolores mayores.

“Esta es la nave d’amores.

“De remar y trabajar

“llevaréis el cuerpo muerto,

“y al cabo del navegar

“se empieça a perder el puerto.

“Aunque el mal sea tan cierto,

“a los remos, remadores.

“Esta es la nave d’amores.

La esperanza es rasgo propio del ser que insiste en afirmarse contra la adversidad. Por eso no se da al margen del dolor, sino que lo atraviesa y sobrepasa, de manera que la conciencia del sufrimiento es lo que impulsa al hombre esperanzado a la rebeldía, a crear su oportunidad en medio del infortunio. En el fondo, lo que revela el lenguaje de esta cantiga, mediante la particularización del deíctico en el verso del estribillo ("Esta es la nave d'amores"); el valor afectivo de la adjetivación ("otras tormientas", "mares desesperados", "desastradas afrentas"); y el símbolo de la vida como viaje, es una prueba sin descanso, hecha y rehecha sin tregua, destruida y construida sin pausa en una polifonía inconclusa. En esta cantiga, la música es consustancial al ideal que falta, pues lo interroga y lo fuerza a expresarse. La simple alusión al canto de las Sirenas ("Al compás que las serenas / cantarán nuevos cantares"), que es un canto por venir, implica ya un deseo de proseguir, de trascenderse ("Yo espero sin cesar", dice el Salmo 71, 14), y esa marcha o aproximación a lo deseado, al ideal de un nuevo amor, supone un encuentro con lo desconocido, objeto de toda poesía, un logro de lo que hasta entonces había sido mera posibilidad. Lo que hace aquí la música, al recorrer esa distancia entre la realidad y el deseo, es agotar el campo de lo posible, el espacio que el arte trata de realizar.

No hay experiencia sin lenguaje. Sólo a través de la palabra y de sus articulaciones de sentido es posible construir otro mundo, hablar otro lenguaje, donde el recuerdo se viva libre, sin imposiciones, y la llama del conocimiento, de la experiencia acumulada, se mantenga viva en la vejez. Por eso, de cuantos hacen ese viaje, tal vez la figura más atrayente sea la del Viejo, tan lleno de dignidad y tan distinto al viejo enamorado, ridículo y burlesco al no saber reconocer sus límites, que aparece en O Velho da Horta (1512), el cual no renuncia a lo vivido, sino que vive su intensidad en el retorno. Imagen de la ancianidad activa ("Avante, vejez cansada, / esfuérçate para buscar / la ventura desseada / más dina de dessear, / que cierta de ser hallada"), se resiste a que la densidad de la experiencia, el brillo del tiempo pasado, desaparezca en un presente de sombras. Para él, el amor surge de un compromiso con la vida, con su carácter abierto y dinámico, por eso quiere embarcar, caminar hasta la última frontera donde se encuentra la clave de la luz:

Que nunca ventura he hallado,

que me fuese agradecido

ningún bien que haya obrado;

y al cabo que he merecido,

comienço a ser olvidado.

Oh, años tan bien gastados,

servicios bien ofrecidos,

trabajos bien empleados,

si fueron tam bien mirados

como fueron entendidos!

Todo viaje es siempre un círculo, pues se vuelve al origen del que se ha partido. De lo que se trata entonces es de iluminar lo desconocido con el hallazgo de la mirada contemplativa, que penetra el objeto y así no se le resiste. Esa mirada poética, propiamente creadora, es la que hace posible la coincidencia entre lo familiar y lo extraño, el recuerdo acumulado y la visión abierta del reconocimiento, porque tal vez el único modo de mirar hacia delante sea través de la memoria. Ese reconocimiento de lo esencial, del amor como experiencia trascendida en el recuerdo, es lo que genera la equivalencia entre el ver y el entender ("si fueran tam bien mirados / como fueron entendidos!"), entre la conciencia de lo efímero y la inquietud por algo que ha de ocurrir. La caducidad impone su huella a la belleza, que debe morir, y deja a la escritura en un estado de suspensión, de incertidumbre, que entraña un deseo ardiente de que lo vivido no se apague ("En antes tengo pensado / que todo el tiempo passado / de nuevo se me ha venido", dice el Viejo con evidente nostalgia), retorno asociado a la ausencia de un mundo que falta de modo irremediable, pues en esa pérdida alienta

el vuelo sentimental de la melancolía. Y así comprendemos que la figura del Viejo y la del poeta comparten la disputa por un mismo territorio, el de la memoria, lugar originario del pensamiento y la palabra, espacio abierto y no limitado, donde los géneros se funden y la palabra aparece como forma de un regreso implacable.

En ese largo viaje lleno de riesgos, donde el recuerdo es el secreto de la redención, la palabra habla con la voz de lo sagrado y nos abre a lo trascendente, de modo que lo que construye aquí será habitado allá. Esta función salvadora de la palabra está presente al final de la obra, en "la salve, antes de dormir", que todos cantan, cuya prosa ("Bom Jesús Nosso Senhor, tem por bem de nos salvar"), más sugerida que desarrollada, forma parte de ese proceso de salvación, que es a la vez amoroso y poético. Porque lo que nos hace sentir la interpretación alegórica, en su relación unitaria entre lo particular y lo general, es una visión paradigmática del destino humano, según la cual los "locos enamorados" van pasando de la demanda o petición del embarque, a cargo del Príncipe, a la recompensa final, después de haber pasado por la prueba o aventura del viaje mismo. Y como la aventura es de amor, ese proceso de idealización, con su sentido de dinamismo y de transformación, participa más de lo lírico que de lo satírico. Desde el punto de vista de la puesta en escena, Gil Vicente opta por la vía de la idealización, sometiendo acción y personajes a un proceso de metamorfosis, en donde la palabra como "configuración sensorial" no queda reducida a lo visual y a lo plástico, sino que va cambiando en función de lo que aparece o se presenta en la escena, como sucede con la Barca heráldica de San Vicente, divisa de la ciudad de Lisboa y de los reyes de Portugal. Esa es la razón por la que, dentro del espectáculo total de la fiesta artística, en el que se funden lo dramático, lo lírico y lo musical, ese viaje en busca de la "Isla de la Ventura", a medio camino entre el rito y el teatro, es un viaje a la vez artístico y poético, más próximo a los Triunfos de Amor de la poesía cancioneril que al satírico de La nave de los locos, con el recuerdo del célebre poema de Brandt, Narrenschiff, que se da en las Barcas. Por el contrario, respecto a la Nau de Amores hay que pensar más bien en la tradición de los Cancioneros, tan presente para el público cortesano de entonces, y de modo particular en el tópico del falso amor ("Amor loco, ¡ay amor loco! / yo por vos, y vos por otro"), cuyo refrán glosado aparece ya en la lírica medieval

popular, donde es la belleza de la mujer la que mata de amor al hombre. A pesar de que Lope de Vega dice en La bella malmaridada (1595) que Montemayor es el autor de esa canción, lo cierto es que ya aparece en Lucas Fernández (Obras, 1514) y en Gil Vicente (Auto em Pastoril Portugués, 1523). Sin embargo, lo significativo en ese viaje hacia lo inaccesible, propio de la locura, el erotismo y la poesía, es que la palabra aparece como don sin límites, que niega las convenciones sociales, para que, sin limitación alguna, pueda nombrar en su ausencia, en la pureza de su vacío, el tránsito de la realidad en el latido de la visión instantánea, siempre presente y sin descanso[100].

Desde la atalaya de una densa experiencia, la vejez se levanta contra la destrucción de la memoria y la palabra. Por eso la exaltación perdura, aunque herida por la melancolía. Y para distanciarse de un mundo miserable, donde la mentira es la única forma de abrirse paso en la vida ("porque já em Portugal / quem não costuma mentir / não alcança um só real", escuchamos en el Auto da Festa), el escritor melancólico sabe que lo real está hecho de fragmentos dispersos y que la única manera de recomponerlos es desde la relación amorosa, vista simétricamente como encuentro entre lo inestable y el instante. De situación precaria y frágil, el melancólico es un ser dialéctico, de la violencia y el contraste, un ser esencialmente inconstante ("Puesto que la bilis negra es inconstante, los melancólicos son inconstantes", dice el Problema XXX), cuya inseguridad fluctúa entre el ideal y la decepción. De modo que el melancólico, en su impulso a ser diferente, se halla abocado de antemano a la indeterminación, tan necesaria para la creación artística, a la posibilidad de expresarse a través de formas múltiples. Cuando Gil Vicente representa la Floresta de Enganos en 1536, ante el rey Don Juan III en Évora, es un hombre de avanzada edad, que tal vez por entonces ya se sentía viejo. Y desde la vejez la vida se percibe bajo la mirada melancólica, donde los opuestos no dejan de comunicarse entre ellos, y con la sabiduría, fruto de la maduración, de quien intenta mantenerse al margen en un contexto de tensiones religiosas y sospechas. En efecto, no es casual que la escenificación de la Floresta coincida con el establecimiento de la Inquisición en Portugal, que lo mismo que en España representó el triunfo de la intolerancia. Por eso la obra comienza con la figura solitaria del Filósofo, que se siente incomprendido en una sociedad

de fanáticos (“necios perenales”) y aparece atado al Bobo, tipo marginal y opuesto a la norma como el loco, que le impide fugarse. En este sentido, la cárcel de la que habla el Filósofo (“y me echaron en prisión, / en cárcel muy tenebrosa”), alude a la falta de libertad, a la persecución sufrida por las censuras a los abusos eclesiásticos, y que él considera injusta (“Aunque el daño sea profano”). Esa pérdida de libertad, ligada a la desaparición del ideal, se configura en un tono melancólico, que atraviesa toda la obra.

La desilusión y el desengaño son frecuentes en asuntos amorosos, que casi siempre adornan la realidad con galas ficticias. Por eso, de los tres episodios que integran la obra, el escudero disfrazado de viuda con el símbolo del documento falso; la persecución de la princesa Grata Célia por el dios Cupido, que es definido como “raposo en traje de Dios”, es decir, como la codicia disfrazada de religión; y la relación amorosa en forma paródica de la Moza con el viejo Doctor, Justicia Mayor del Reino, que corta en dos la historia de la princesa, el que más nos interesa es el segundo, tanto por la relación entre el miedo y la tristeza, propios de la melancolía, como por el intento de restaurar el orden perdido, que se da en todo discurso melancólico. A su vez, mientras en la primera parte de la historia domina la interpretación alegórica, que tiende a ilustrar la separación entre el rezar y el obrar en una época dominada por el disimulo (“Vuestra Alteza reze breve / y obre obras de sancto, / que el rezar no monta tanto, / como hazer lo que se debe”, dice Apolo al rey Telébano en clara alusión erasmista al imperativo anímico sobre el rito externo), en la segunda parte, que tiene lugar en la Sierra Minea, tras el episodio burlesco entre el Doctor y la Moza, lo que se pone de manifiesto es el amor engañoso de Cupido, reflejado en las convenciones del amor cortesano con que se expresa, frente al amor sincero e inocente de Grata Célia, que después de advertir a Cupido “porque el verdadero amor / a nadia jamás engaña”, le dice:

▪

GRATA CÉLIA	Ora cred aquello vos, y veréis qué os saldrá: el diablo conocerá raposo en traje de Dios. Quedaos ahí,

que yo me voy por aquí
a oír los ruiseñores:
no quiero escuchar amores,
pues nunca los conocí.
Bendita sea la muger
que de los hombres no fía,
y maldita la que confía
en su dañoso querer;
y bendita
toda muger que se quita
de oír sus dulces engaños;
que doblados son los daños
que de ello se remerita.

El hecho de que Grata Célia se retire a la sierra (“que yo me voy por aquí / a oír los ruisinoles”), donde el bosque, igual que el desierto, aparece como lugar sagrado y el canto del ruiseñor como símbolo de inmortalidad, y haga una defensa de la mujer (“Bendita sea la muger”) frente al discurso misógino de Cupido (“Oh mugeres, oh mugeres! / robadoras de las vidas”), revela cuál es la intención del autor. A ello hay que añadir el valor afectivo del adjetivo antepuesto (“dañoso querer”, “dulces engaños”), que subraya una cualidad escogida por el hablante. Mediante la alegoría, tan típicamente melancólica, lo que se pretende es recuperar lo que oculta el engaño: la virtud de un amor desfigurado por la ambición y la codicia. Y es que sólo reconociendo el sometimiento de la Ventura o Fortuna al poder divino (“Quiso Dios y la Ventura”), puede darse el casamiento entre Grata Célia y el Príncipe de Grecia, cuyo amor natural sirve para desvelar los engaños de un tiempo encubridor. Aunque muchas de las alusiones históricas se nos escapan, sobre todo las relativas a los sucesos que tuvieron lugar a lo largo del año 1535, como la codicia del Nuncio y del cardenal Don Alfonso, a los que se podría aplicar la imagen de Cupido (“raposo en traje de Dios”), el hecho de que la princesa exprese su deseo de seguir al Príncipe de Grecia, separándose del Rey, por el que todavía siente compasión, viene a confirmar que la culpa no fue del monarca que se dejó engañar, sino de quien lo engañó. O lo que es lo mismo: el peligro reside en la propia Corte, dominada por la corrupción, donde los aduladores, aquellos que practican la verdad disfrazada de mentira (“Nunca foi tempo em que o engano / tanto valesse con lisonjería / e a Verdade tivesse tão pouca valía”, dice la figura alegórica de la Verdad en el Auto da Festa, expresándose con un lenguaje similar al del Filsófo), son los que ponen en riesgo el equilibrio entre la monarquía y el pueblo, reflejo del orden cósmico que no debe ser alterado. Al denunciar el engaño reinante que subvierte el orden, lo que hace Gil Vicente es inaugurar un nuevo tiempo de la verdad, aquel en que el lenguaje escapa al dominio de la representación y se abre a lo que no hay, al umbral de una perpetua ausencia, a la pérdida de lo que ya no somos[101].

¿Tendrá la distancia sus grados? ¿La melancolía, el peso aligerado de lo incondicional? El pensamiento se alimenta de fragmentos,

manía que aqueja al melancólico, y en su ansia de regreso a la unidad del origen participa tanto del naufragio como de la salvación. Si tenemos en cuenta que la melancolía surge de un descontento o insatisfacción, que es lo que mueve a seguir buscando, y que el melancólico lo es por naturaleza, no por enfermedad, la escritura melancólica tiene mucho que ver con los restos o huellas de lo vivido, en las que se trata de habitar lo ya sido para construir lo que todavía no es. Dicha escritura, al mostrar que lo pasado mantiene una relación súbita con el ahora, se revela como plenamente poética. Por eso, en su intento de salvar el recuerdo mediante la alegoría ("Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas", afirma Walter Benjamín en su libro El origen del drama barroco alemán), los distintos rostros de la memoria, la escritura melancólica se revela a la vez como polimórfica y fluida, lo cual la empareja con el carácter experimental del teatro vicentino, dispuesta a devolver a las cosas el instante de su viveza, de su esplendor perdido. De este modo, lo efímero y lo eterno pueden convivir en la transitoriedad de la escritura melancólica, ligada a la vida de la Corte y que tiene, en el Leal conselheiro del joven y triste rey Dom Duarte, un precedente ejemplar. La vida rural, en contraste con la cortesana, aparece como espacio de libertad, como refugio nostálgico en un mundo perdido y que ahora, desde la corrupción presente y su abandono de los valores tradicionales, el propio autor echa de menos al comienzo del Triunfo do Inverno (1529), en donde aparece muy marcado el sentido del tiempo, el paso de una época a otra:

▪

AUTOR	Em Portugal vi eu já em cada casa pandeiro, e gaita em cada palheiro; e de vinte anos acá não há i gaita nem gaiteiro. A cada porta un terreiro, cada aldeia dez folias, cada casa atabaqueiro; e agora Jeremias é nosso tamborileiro. Só em Barcarena havia

tambor em cada moinho,
e no mais triste ratinho
s'enxergava ũa alegria
que agora não tem caminho.
Se olhardes as cantigas
do prazer acostumado,
todas têm som lamentado,
carregado de fadigas,
longe do tempo passado.

El hombre como ser temporal se encuentra entre el pasado que ha vivido y el presente que está viviendo, de ahí la ambigüedad de la palabra humana, siempre en busca de sentidos que justifiquen su necesidad de trascendencia. Tal vez por eso, Gil Vicente recurre aquí a la música para expresar la comunicación entre lo que se ha dicho y lo que aún queda por decir, entre lo inmediato y lo inefable, y cuyo sentido metafísico sólo puede percibirse en la penumbra de la melancolía. El decir poético, en tanto que canto melodioso y mesurado, destila una melancolía sosegada frente a los excesos de la grandilocuencia y, debido a ello, la imaginación poética es abierta o secretamente melancólica. Bajo la perspectiva musical en que transcurre el fragmento, donde hay un desplazamiento de la música instrumental a la polifónica, mucho más elaborada artísticamente, lo que se subraya es el papel del autor como punto de unión entre el pueblo y la corte, tratando de llevar las rudas y espontáneas canciones paralelísticas (“No penedo, João Preto, / no penedo?”), tal como él las había oído cantar “nas vilas e nas aldeias”, al ambiente cortesano, familiarizado entonces con este tipo de canciones, y al mismo tiempo, la fluidez del discurso musical, cuya regularidad rítmica pone en comunicación la correlación mutua entre pasado y presente, entre el “prazer acostumado” y el “som lamentado”, en el sentido único del acto poético. Y dado que el creador, sea músico o poeta, coloca la posibilidad al mismo tiempo que la realidad, excluyendo cualquier propósito racional, la intención de Gil Vicente, cuyo discurso dramático la música lo hace poético en el acto mismo de revelarlo, ha sido buscar la eficacia de una expresión contenida, siempre tendente hacia una mayor simplicidad, en la que el sentido permanece abierto y disponible. Lejos de la autoridad del discurso referencial o demostrativo, bastante limitado en sus señales insistentes, lo que hace la escritura melancólica es instalarse en la desposesión oscura donde nace el sol negro de la noche, dejar que se disuelva todo el sentido posible y la expresión se vuelva más tenue, más ligera y precisa, en su permanente renovación[102].

El resto de lo innombrable, que está siempre en otra parte, más allá de lo que el lenguaje dice, es el objeto de nuestros deseos y palabras, lo que impulsa la voz y la escritura. Para un dramaturgo

como Gil Vicente, que intenta fundirse con la naturaleza de la que el hombre fue expulsado, expulsión que recrea el mito cristiano del Paraíso y deja sus huellas en las variantes del jardín, el vergel, la huerta o la floresta, esa naturaleza perdida que lo impulsa a crear es una melancolía poética en la medida en que genera una ilusión de sentido, un punto de vacío que se va construyendo, anterior a toda expresión precisa, a partir del cual el mundo puede comenzar de nuevo. En su reino ambiguo, el melancólico, tan polar y paradójico, vive bajo el signo de la antítesis, como Saturno su padre, y como ser intermediario entre lo alto y lo bajo, igual que Hermes, desea lo inalcanzable: que en la tierra vuelva a nacer la edad de oro. Ambigüedad, mediación, indeterminación, cualidades propias de lo poético, que no puede ignorar la melancolía, pues no hay conocimiento sin ella, nacida de una pérdida indefinible, de lo que se mantiene irreal en la distancia y es capaz de plasmar la máxima realidad ("Melancolía: que a la poesía conduce", dice el poeta alemán Gottfried Benn en la época moderna).

Cuando se afirma que la melancolía vuelve sabios y contemplativos a los hombres, lo que se quiere decir en el fondo es un estado paradójico de negación y creación, por eso en la Scala Paradisi de Juan Clímaco el séptimo escalón está ocupado por el "luto que crea alegría", cuya ambivalencia persistirá en el célebre ensayo de Freud, "Luto y melancolía", de 1917, un espacio de íntima retracción, donde la realidad de lo perdido, su existencia irreal, es la que nos abre a lo inasible. Y si se escribe, sobre todo en poesía, para tener acceso a lo desconocido, que sólo llega a revelarse en el proceso mismo de escribir, nada caracterizará mejor esta ambigüedad melancólica que una poética de lo residual, de lo que se insiste y resiste a ser representado. Huella, por tanto, del retorno implacable sobre el cuerpo de la palabra. En el caso de Gil Vicente, la estructura fragmentaria y evocadora de su discurso dramático, acorde con la desaparición de un tiempo todavía vivo en un presente irreconocible ("que agora é mau d'achar"), indica que estamos ante una escritura plenamente simbólica, llena de alusiones y sugerencias, con la que el dramaturgo se esfuerza siempre en lograr la ilusión de la inmortalidad. Y dado que lo importante es ir a la obra y dejarla hablar, pues la escritura es el otro que nos habita, la fluidez melancólica, ligada a lo incompleto, nos ayuda a percibir mejor lo que es propio de toda poesía, un transitar

escuchando, un dejar oír las pausas rítmicas en que se produce el paso del cuerpo al lenguaje. Reside en la naturaleza del poeta el deseo de llegar hasta el extremo y de hacerse escuchar. En esta relación de tensión crece la melancolía, portadora de una ausencia, que genera, en su vacío, el discurso mismo. Aquellos textos que mantienen una analogía con la escritura melancólica tienen "un cierto cuerpo", hecho de relaciones eróticas, que apunta a lo que lucha por ser expresado y tiene efectos inmediatos en la carne de las palabras. De alguna manera, para comprender el hecho de la escritura, habría que alejarse de la realidad en que se vive, descubriendo sus engaños, y hacer suya la nada del objeto perdido, que está más allá del lenguaje y con la que el sujeto melancólico se siente identificado. Así pues, la pérdida, el duelo, la ausencia, formas de la melancolía, alimentan la imaginación y construyen nuevos sentidos dentro de un mundo lleno de lugares comunes. En última instancia, la melancolía poética consiste en escuchar las palabras necesarias para salir del vacío, en un incesante recomenzar hasta perderse y morir. Encontrar la voz en la palabra, como trató de hacer Gil Vicente, tiene que ver con la instalación en lo incompleto, con la realidad de una ausencia que participa tanto de una pérdida como de su restitución. Su lenguaje dramático, valiéndose en muchos casos de la alegoría, funciona como figura de ausencia, de un vacío que cubre la expresión e impulsa al melancólico a la recuperación de un objeto que sabe perdido, que está siempre como en exceso. Porque para el melancólico la escritura es más una presencia afectiva, un cuerpo fragmentario y plural, que una aspiración constante de insatisfacción y tristeza. Sin embargo, ese descontento, tanto más intenso cuanto más lejano, es lo que lleva al melancólico al reencuentro de un objeto ausente, que incita a la escritura indefinidamente, lo que lo mueve a seguir buscando.

---

[94] El grabado de Durero, seguidor de la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino, supone un punto de encuentro entre la melancolía y la imaginación. Para la nueva significación del grabado, remito al estudio conjunto de R.Klibansky, E.Panofsky y F.Saxl, Saturno y la melancolía, Madrid, Alianza Forma, 1991, pp.330-348. En cuanto a las ruinas como lugares vacíos, que poseen la belleza de lo que habría podido ser, tengo en cuenta el trabajo de M.Augé, El tiempo

en ruinas, Barcelona, Gedisa, 2003.

[95] En su prólogo al Problema XXX, 1, señala J.Pigeaud: “Así, el melancólico es un hombre frágil, en cuanto que inestable. Pero esta inestabilidad le confiere la posibilidad, como diríamos ahora, de expresarse a través de comportamientos múltiples”, en El hombre de genio y la melancolía, Barcelona, Acantilado, 2007, p.73. En cuanto a la dialéctica entre gravedad y levedad, propia del melancólico, remito al ensayo de I.Calvino, “Levedad”, incluido en Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Siruela, 1994, pp.19-41. Respecto a la saudade como concepción de la vida del pueblo lusitano, tengo en cuenta, entre otros, el trabajo conjunto de D. Pereira da Costa y P.Gomes, Introducción a la saudade, México, FCE, 1989.

[96] El Renacimiento recuperó la idea aristotélica del melancólico como genio creador. Aludiendo a ello, escriben Rudolf y Margot Wittkower: “En el siglo XVI una verdadera ola de conducta melancólica barrió Europa”, en Nacidos bajo el signo de Saturno, Madrid, Cátedra, 1982, p.105. En cuanto a las versiones de la canción “¡Norabuena quedes, Menga!”, tengo en cuenta, entre otros, el ensayo de S.Reckert, “Las poesías del Auto Pastoril Castellano (Edición. Comentario y Notas)”, en Homenaje a Eugenio Asensio, Madrid, Gredos, 1988, pp.379-389; y mi edición de la Lírica de Gil Vicente, Madrid, Cátedra, 1993, pp.88-89.

[97] Sobre la proyección de la madre en la educación de sus hijas escribe L.F. Moraes de Barros: “O bom senex amans de Burgos aparece cercado de lágrimas e lamentos, apresentando sua infelicidade a partir de um velho codigo sobre o bem casar, que, sem sombra de dúvidas, funcionará, no cabo do auto, como lição para a filha, tomada por D.Rosvel, perpetuando, pois, as qualidades que devem ter as jovens em seus casamentos”, en E amor não tem saída. A velhice enamorada a luz de Gil Vicente, Universidade Federal de Rio do Janeiro, 2009, p.142. En cuanto al pensamiento senequista en el poema manriqueño, remito a mi ensayo, “El estoicismo en las Coplas de Jorge Manrique”, en De las jarchas a Gil Vicente, Universidad de León, 2001, pp.129-163.

[98] La melancolía se origina a partir de lo que nos falta, de las crisis o rupturas que sufrimos a lo largo de la vida. Aludiendo a la

realidad incompleta del amor juvenil, producto de la insatisfacción, señala C.Gurméndez: “El joven vive sus amores como fragmentos de una melodía apenas iniciada que, al interrumpirse bruscamente por el fracaso, desencadena una gran melancolía”, en La melancolía, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p.102. En cuanto a la comparación de las caricias con el vino, que ya aparece en el Cantar de los Cantares (“la boca que tiene la dulzura del vino”, 7, 10), remito al estudio de G.Ceronetti, El Cantar de los Cantares, Barcelona, Acantilado, 2001, pp.98-103.

[99] El discurso escatológico de Maria Parda invierte las certidumbres de lo inmediato, por eso se sitúa en el límite de la transgresión. Sobre ello dice M.Foucault: “La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio”, en De lenguaje y literatura, Barcelona, Paidós, 1996, p.127. En cuanto al rechazo de lo normativo, propio de los seres melancólicos, remito al ensayo de Maria Aparecida Ribeiro, “Todo-o-Mundo e Ninguém: a melancolia no teatro vicentino”, en Quaderni Portoghesi, 9-10 (1981), pp.235-263.

[100] La Nau de Amores es una obra concebida para ser representada como parte de un espectáculo de mayor amplitud. Sobre ello señala J.A.Cardoso Bernardes: “O espectáculo do luxo e da música é, porém, agora, combinado com a retórica da palavra dramática e a circunstância transforma-se em mensagem estructurada, cuyo núcleo semântico e constituído pela prova e pela recompensa, e cuyo soporte predominante é a alegoria, enquanto instrumento de transfiguração basicamente festiva e exaltante”, en Sátira e Lirismo, Universidade de Coimbra, 1996, p.74. En cuanto a la visión alegórica del viaje, más mercantil que propiamente artística, tengo en cuenta los ensayos de M.Martins, “Tristán de Leonís e a Nau d’amores de Gil Vicente”, en Brotéria, CXX (1985), pp.167-172; y de M.I.Resina Rodrigues, “A nave que parte e a cidade que fica. A propósito de Nao d’Amores de Gil Vicente”, en Estudos portugueses. Homenagem a Lcuciana Stegagno Picchio, Lisboa, Difel, 1991, pp.411-434.

[101] La melancolía, que tradicionalmente se consideraba como una enfermedad judía, tuvo una especial difusión en el ámbito renacentista. Sobre ello nos dice R.Bartra: "Durante el Renacimiento la melancolía se expandió como una idea clave, como una densa textura sentimental y sobre todo como un mito gracias a esta larga y sinuosa sutura que unía al pensamiento clásico con el humanismo cristiano", en Cultura y melancolía, Barcelona, Anagrama, 2001, p.25. Incluso, a nivel de escritura, la visión polimórfica de la melancolía se refleja en la técnica de la parataxis, principio básico de la estética medieval, según el cual la unidad del Introito, la comedia propiamente dicha y los dos entremeses añadidos en un solo espectáculo, irían en contra de su aparente heterogeneidad. Respecto a este problema, véase el ensayo de María Luisa Tobar, "Para una protohistoria del entremés: Gil Vicente, autor de piezas entremesiles", en Nuovi Annali Della Facoltà di Magisterio dell'Università di Mesina, 5 (1985), pp.601-627.

[102] La escritura melancólica va unida a un rescate del orden perdido o reposición del aura. Sobre ello dice Maria Aparecida Ribeiro: "Todas essas tentativas instauram uma crise que precisa ser superada, voltando-se ao equilibrio. Para recuperar essa ordem perdida, é preciso fazer da violência objeto de comicidade, o que se opera através da estilização e do grotesco, existentes nos procedimentos farsescos que Gil Vicente utiliza em muitas de suas peças. Nelas, registra-se a crise, a ruína, mas o riso, ambivalente e universal, revitaliza o que ele própio corrói: o Poder", en Gil Vicente e a nostalgia da ordem, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você Editora, 1984, p.60. En cuanto a la fluidez de la escritura melancólica, tengo en cuenta el trabajo de R.Chisalita, La mirada y la melancolía. Elementos para una poética de la fluidez, México, UNAM, 1993. Respecto a un análisis más amplio del fragmento seleccionado, remito a mi ensayo "La música en el teatro de Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.113-130.

XI

La voz femenina en el teatro de Gil Vicente

Una de las funciones de la poesía dramática, en donde la economía del lenguaje traduce la del pensamiento, es la posibilidad de decir algo muy directo, sin claves ni enigmas. Y para lanzarnos a la realidad sin rodeos ni explicaciones, la voz poética, en cuanto sonar conjunto de sentido y sonido, debe esforzarse por ser imitación de ese lenguaje presentido, que está por oírse y que nunca se dice del todo. Quiere ello decir que la voz, modo en que el escritor se proyecta sobre su obra, se presenta como un tejido lingüístico, que discurre desde la enunciación del emisor hasta la aceptación por el receptor, y en el que se enlazan diferentes elementos, tono, punto de vista, narración, diálogo, personajes, cuya combinación está destinada a cautivar al lector. Hay, pues, en la voz una atmósfera de emoción e intimidad, de secreto intercambio, donde se dice lo que importa y se escucha lo esencial. Ahora bien, la voz no es algo estático e invariable, sino que está siempre cambiando en el discurso, como respuesta a una situación determinada o a un público específico. Lo que hace la voz, en cuanto experiencia individual, es liberar al escritor de formas ya previstas, impulsándole a captar aquello que no es convencional. Este salto o liberación empieza a darlo Gil Vicente cuando abandona el código pastoril de los dramaturgos salmantinos, Juan del Encina y Lucas Fernández, y comienza a experimentar nuevas formas teatrales bajo la protección de la reina vieja Doña Leonor, viuda de Don Juan II y hermana de Don Manuel I. A partir de entonces, esa voz natural, vinculada a un ambiente femenino y marcada, en la representación dramática, por la unidad de texto y actor, se expande y resuena con una autoridad imposible de ignorar.

Esa voz singular, que todo escritor busca y necesita, tiene sus raíces en la historia, la de la expansión ultramarina, dominada por la explotación y el engaño. De ese contraste entre la macrohistoria y la

microvida, del embarque de la segunda expedición de Vasco de Gama en 1506 y una historia amorosa vivida en la intimidad, surge la farsa Auto da Índia (1509), en donde el tema de la infidelidad conyugal, del marido ausente engañado por su esposa joven y bella, se expresa mediante un lenguaje equívoco, lleno de alusiones y dobles sentidos, que abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también lo que se sobrentiende y se sugiere. Si la escritura, entendida como mediación simbólica, sirve para disolver las diferencias entre lo privado y lo público, no debe extrañar que lo sexual se presente aquí como un problema ético, pues la conducta de la protagonista, al discurrir de la frustración al deseo, forma parte del juego de las apariencias, de una ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. El comportamiento de Constanza, su lujuria instintiva, hay que entenderlo en el orden del fingimiento de un goce que no quiere ser regulado, en la inversión de un discurso disimulado, que va en paralelo con el disfraz carnavalesco del tópico de "el mundo al revés", unido a su vez al ciclo amoroso de la fiesta de Mayo, y cuya función consiste en revelar lo oculto, como es propio de la máscara.

Dentro de esta red de duplicidades en que transcurre la acción dramática, pues comienza con la engañosa confesión de la protagonista ("Como me leixa saudosa! / Toda eu fico amargurada!"), pues en el fondo lo que desea es la marcha del marido para satisfacer sus instintos sexuales, y termina con la hipócrita felicidad del regreso ("Sí, que estou muito enfadada"), ya que la vuelta del marido interrumpe sus aventuras amorosas, quisiera detenerme en tres momentos de este discurso doble, en donde el equívoco erótico, tan utilizado en la tradición teatral, se presta a un juego de humor y de ironía. El primero tiene lugar poco después de la marcha del marido. Tras invocar irónicamente a San Antonio, patrón casamentero, que no le devuelva a su esposo ("que nunca mo cá depare"), el Ama dice a la Moça el sueño que desea tener:

São João no ermo estava,

e a passarinha cantava.

Deus me cumpra o que sonhei.

Dentro del espacio simbólico del sueño, que supone una liberación de las fuerzas ocultas, nos encontramos con un discurso erótico, lleno de connotaciones sexuales, en el que la voz del canto es capaz de expresar por sí misma la unión de lo masculino ("São João") y lo femenino ("a pasarínha") en el desierto ("ermo"), lugar sagrado de pruebas y revelaciones, lo mismo que el bosque, y cuya actividad salvaje lo sitúa al margen de la sociedad organizada de la Corte. El deseo que muestra Constanza de identificarse con el placer que proporciona el canto de ese pájaro, que nos retrotrae a la intemporalidad de la visión paradisíaca de la cantiga CIII de Alfonso X, forma parte de todo ese proceso desacralizador, visible en la carnavalización del vocabulario religioso, que busca la restauración de lo originario. El hecho de que el discurso obsceno del personaje femenino, que implica una ruptura, sea visto aquí como rechazable y atractivo, pues no en vano el latín sacer significa ambas cosas a la vez, supone, por parte de Gil Vicente, el intento de inscribir lo sexual en la órbita de lo sagrado, de hacer que la voz cubra rítmicamente la plenitud de la realidad[103].

El segundo tiene que ver con la asociación del ciclo de San Juan al de Mayo, ligado a su vez al ciclo del carnaval en la espiritualidad cristiana, donde a la diversión sucede la abstinencia, ciclo de renovación primaveral en el que el amor triunfa sobre otras formas de sensualidad. Precisamente, en ese momento del año tiene lugar la marcha del marido, cuya ausencia produce una evidente frustración sexual en la esposa. Por eso dice el Ama:

Partem em Maio daqui,

quando o sangue novo atiça:

parece-te que e justiça?

Bajo cualquier texto hay siempre una multiplicidad de sentidos que es imposible recoger de una sola vez. Lo que se evidencia aquí, mediante el plural de la forma verbal (“Partem em Maio daqui”), que busca hacer ejemplar una experiencia concreta, y el uso de la interrogación retórica (“parece-te que e justiça?”), cuya respuesta va incluida en la pregunta, no es la sumisión, sino la insatisfacción ante un deseo que no puede ser ocultado por más tiempo. La analogía de lo humano con lo biológico dentro del ciclo de renovación cósmica, mediante la imagen de la sangre, nos invita a una liberación de lo reprimido, a dejar que el deseo nos abra a una nueva escritura y adquiera un rango sagrado.

El tercero aparece en el diálogo final entre los esposos, donde ambos tratan de racionalizar una conducta improcedente, en la que sexo y mercancía se equiparan en un mismo nivel. Justamente, las aventuras codiciosas del marido, extensibles a cuantos le acompañan (“Fomos ao rio de Meca, / pelejámos e roubamos”), es lo que lleva a la mujer a echarle en cara su posible infidelidad amorosa, tratando de proyectar sobre él lo que ella misma ha hecho en su ausencia:

lá, há índias mui fermosas;

lá, faríeis vós das vossas

e a triste de mi cá.

En la conciencia medieval, honor y venganza aparecen estrechamente unidos, tal vez porque el honor individual depende en exceso de la opinión colectiva. El contraste que aquí se establece entre lo real (“e a triste de mi cá”) y lo posible (“faríeis vós das vossas”), al que contribuye el equívoco erótico (“índias mui fermosas”), fundado en la ambigüedad y la polisemia, pues alude tanto a la riqueza del lugar como a la belleza de sus mujeres, sirve para oponer semánticamente dos conceptos o formas de vida, lo real y lo aparente, con el objeto de destacar la verdad que permanece oculta, lo no realizado que quiere realizarse. En este

sentido, la alusión maliciosa “faríeis vós das vossas”, además de subrayar una ética del inconsciente, con la cual pretende Constanza justificar su conducta licenciosa, supone una inserción de la ilusión, algo más fuerte que el sexo o la felicidad, en el contexto dramático, pues lo real nos ha sido dado como simulacro y para conjurarlo, para expulsar sus apariencias y extraer su sentido, es necesario la realización dramática de lo incondicional, visto como simultaneidad que confunde lo real con lo irreal, como revelación de todo lo reprimido, que retorna constantemente en términos de alienación y desencanto.

Estar privado del otro es estar privado de sexo, de ahí que lo femenino aparezca como metáfora de la alteridad. Tradicionalmente, es el hombre quien parte y la mujer la que se queda, como vemos en el estribillo de la famosa cantiga de Meendinho (“Eu atendend’o meu amigo”), de modo que el discurso de la ausencia lo pronuncia casi siempre la mujer, cuya espera es la condición de su supervivencia. Ahora bien, la ausencia es la figura de la privación, del deseo que se estrella contra la necesidad, tal vez la clave del sentimiento amoroso. Por eso, la protagonista del auto convierte la ausencia en una práctica activa, en libre expresión de sus deseos sexuales, rompiendo todas las convenciones, entre ellas el matrimonio, y cometiendo adulterio. Desde su negativa inicial a permanecer abandonada (“O certo é dar a prazer. / Pera que é envelhecer / esperando pelo vento?”), hasta su habilidad para manejar a los amantes (“Quantas artes, quantas manhas, / que sabe fazer minha ama! / Um na rua, outro na cama!”, confiesa la Moça), asistimos a una especie de universal afectivo, que se hace visible a través de una serie de connotaciones sexuales, expresadas simbólicamente, entre las que destacan, además de las analizadas en los tres fragmentos, “el gamo”, en clara alusión al marido cornudo (“Por qual demo ou por qual gamo”); la separación producida por la codicia ultramarina (“à sua negra canela”); la camisa como prenda de amor (“esta camisa que trago / em vossa dita a vesti”), motivo común en cantigas y villancicos; y el fuego asociado al amor (“sem consentir que vizinha / entrasse por ũa brassa, / por honestidade minha”), que hace referencia a la costumbre que las mujeres tenían de esconder el fuego en sus órganos genitales y mantenerlo escondido de los hombres, todas estas alusiones sexuales, aparte de las contenidas en el nombre de la protagonista (“Costanza”), que

funciona de modo irónico, pues es constante en su infidelidad, o en el nombre de la nave ("Garza"), que representa a la mujer en el contexto de una cacería de amor, funcionan como marcas textuales de una existencia en femenino. En la Edad Media, hay una igualdad ante la gracia divina, pero no una igualdad entre los sexos, y la novedad de Gil Vicente, no ajena al espíritu humanista, consiste en presentar un personaje femenino, dotado de autonomía y plenamente realizado en su identidad sexual, que se manifiesta en la espera, tópico propio de la voz femenina, como ser diferente, en la escritura dramática, al papel que se le ha asignado, como intento de crear un espacio propio ante la angustia causada por la ausencia[104].

Los teólogos medievales se movían en una tradición secular, ya desde la patrística, que venía afirmando que la soberbia es peligrosa y que lo virtuoso es la humildad. Por eso, en el Auto da Sibila Cassandra (1513), la soberbia de Casandra se contrapone a la humildad de María, mediadora entre Dios y los hombres, y debe renunciar a su egoísmo, mediante el arrepentimiento de sus errores, para poder recibir al niño Dios nacido, de acuerdo con la espiritualidad de la época, según la cual Dios se revela a los humildes y se oculta a los soberbios. Así pues, la actuación de Casandra forma parte de un proceso de salvación, en el que, siguiendo la interpretación alegórica, cada cristiano debe alistarse como caballero de la militia Christi, esforzándose por alcanzar la perfección espiritual dentro de la propia Iglesia, que es el mensaje del villancico final:

"A la guerra,

"cavalleros esforçados:

"pues los ángeles sagrados

"a socorro son en tierra.

"A la guerra!

“Con armas resplandecientes

“vienen del cielo bolando,

“Dios y hombre apellidando

“en socorro de las gentes.

“A la guerra,

“cavalleros esmerados;

“pues los ángeles sagrados

“a socorro son en tierra.

“A la guerra!

La resolución del sentido del auto radica en la forma misma, en la materialidad formal de la expresión. La marca subjetiva de la exhortación en el estribillo (“A la guerra!”), que subraya la actitud del hablante; el valor afectivo de la adjetivación (“cavalleros esforçados”, “armas resplandecientes”, “cavalleros esmerados”), que sirve para matizar una cualidad escogida por el poeta; y el símbolo del ángel (“ángeles sagrados”), como mediador entre lo humano y lo divino, se asocian entre sí para dotar a la realidad histórica de una dimensión espiritual. En este sentido, teniendo en cuenta que la Sibila, el propio Virgilio en la Divina Comedia de Dante y los personajes del ciclo bretón fueron incluidos en la interpretación figural, la arenga dirigida a los caballeros portugueses, para que acudieran con sus armas a defender la plaza norteafricana de Azamor, forma parte de una visión paradigmática del destino humano, en la que se integran lo político y lo espiritual. Dicha interpretación, a través de un esquema totalizador, es lo que hace que el combate histórico se presente como una alegoría de la guerra espiritual, como una representación sensible de lo intemporal, pues el sentido histórico y el sentido espiritual no se excluyen, sino que coexisten en la interpretación alegórica[105].

Ahora bien, dentro de la elaboración artística de la obra, además de

la alusión a la profecía, que aparece ya explicada en la rúbrica inicial, la contemplación final del tema navideño, al que se subordina la acción dramática, y la serie de villancicos musicales, imágenes y símbolos que sirven para dar unidad a la pieza, frente a la heterogeneidad defendida por Menéndez Pelayo, tal vez uno de los aspectos más importantes sea el esfuerzo que hace Gil Vicente para que el espectador simpatice con una figura femenina, rebelde y sublime en su obstinación, que es capaz de elegir su propio destino. Y eso lo consigue mediante la voz, que descubre la conciencia del personaje y permite llegar al lector, única y particular, con el riesgo para la sociedad establecida, haciendo que la obra dramática tenga fuerza y unidad. Más que una recitadora de la poesía, pues la Casandra de Gil Vicente tiene poco de sibilina, este personaje aparece como una heroína de teatro, según ya vio Lida de Malkiel en su momento, sometida a un proceso de matización sicológica, que se mueve desde la afirmación presuntuosa al reconocimiento del error, destacando el sentido común en la primera parte, la aplicación incorrecta de la profecía en la segunda y la celebración de la Navidad en la tercera, y conectada a una red de significados, el histórico, el teológico, el artístico, de la cual no podemos liberarnos por completo. Igual que los cuentos de la tradición oral, inmersos en el doble movimiento de la repetición y la variación, esa voz tiene muchas facetas y despliega continuamente nuevas formas. Sin ánimo de agotarlas, lo cual exigiría un análisis más amplio, quisiera detenerme en el monólogo inicial, donde Casandra declara que no quiere casarse ni tampoco ser monja, sino que desea ser libre:

“Dizen que me case yo,

“no quiero marido, no.

“Más quiero bivir segura

“nesta tierra a mi soltura,

“que no estar en ventura

“si casaré bien o no.

“Dizen que me case yo;

“no quiero marido, no.

“Madre, no seré casada,

“por no ver vida cansada,

“o quiçá mal empleada

“la gracia que Dios me dio.

“Dizen que me case yo;

“no quiero marido, no.

“No será ni es nacido

“tal para ser mi marido;

“y pues que tengo sabido

“que la flor yo me la so,

“dizen que me case yo,

“no quiero marido, no.”

En el juego de la representación dramática, el autor puede ocultarse tras las voces de sus personajes, poniendo en movimiento la vehemencia de su deseo y dejando que la voz hable por sí misma. Dentro de la estructura zejelesca que presenta el villancico, la resuelta determinación del personaje, expresada por la forma verbal en primera persona (“no quiero marido, no”); la interpelación a la madre, a la que quiere hacer confidente de su experiencia (“Madre,

no seré casada"), como sucede en las cantigas de amigo; la glosa como versión ampliada del cantar-núcleo del estribillo, cuyos versos se repiten y varían; y la presencia de símbolos, como "la sierra" y "la flor", referidos a la condición salvaje del bosque y a la conservación de la virginidad, respectivamente, muestran todos ellos una actitud de rebeldía, por parte de la mujer, ante el matrimonio impuesto, que quiere seguir gozando de su libertad. Prueba de la importancia que Gil Vicente concede a esta actitud rebelde de la mujer, que casi siempre aparece sometida, es la aparición de otras canciones afines en el auto, como la que comienza ("¡Sañosa está la niña!"), perteneciente a la tradición de la serranilla, o la que empieza ("No quiero ser desposada"), con la que el dramaturgo portugués parece burlarse de los cantares a la moda sobre este asunto, si bien la que aparece como núcleo del auto es la cantiga que todos cantan después de la adoración navideña ("Muy graciosa es la doncella"), de la que se dice expresamente "feita e ensoada pelo autor" y donde los distintos estamentos sociales, representados por el marinero, el caballero y el pastor, se subordinan a la belleza de María, símbolo de perfección espiritual. Siguiendo la tradición de las cantigas marianas, donde la Virgen aparece como imagen de la perfección y fuente de la gracia, Gil Vicente hace de Casandra un personaje activo, dispuesta a convertirse en la madre de Dios sin perder su virginidad. Y dado que el matrimonio es imperfecto, pues en la mayoría de los casos resulta ser una prisión para toda la vida, lo que hace el dramaturgo portugués es ofrecer al espectador una identidad femenina autónoma, la virgen que por decisión propia rechaza el matrimonio, y la posibilidad de que la voz sea capaz de expresar una subjetividad femenina independiente. Mientras las voces de las Sibilas y de los Profetas se reconocen en el orden simbólico de la tradición cultural, la de Casandra, al incorporar lo silenciado, todo aquello que forma parte de la represión femenina y que la Historia ha condenado al olvido, se convierte en una forma de subvertir el orden establecido, de hacer de la voz femenina una experiencia viviente en el tejido patriarcal de la tradición[106].

Frente al lenguaje literario, que toma el tiempo necesario para crear una determinada atmósfera, el lenguaje coloquial va directo a lo esencial, por eso tiene vitalidad y vigor. Esa es también una de las diferencias que separan el Auto da Sibila Cassandra (1513) de la

Farsa de Inês Pereira (1523), pues si ambas protagonistas mantienen una actitud rebelde, Casandra es un personaje más convencional en cuanto viene condicionado por un contexto profético y navideño, mientras que Inés está más próxima al ambiente burlesco de la farsa, de carácter satírico y coloquial, donde los efectos del humor y la risa sirven para liberar los impulsos humanos de toda forma de opresión. Ciertamente, desde el punto de vista sicológico, Inés es un personaje más complejo que los dos anteriores, pues va pasando desde la ilusión inicial por abandonar el estado de reclusión en el que la mantiene su madre ("E assi hei de estar cativa / em poder de desfiados?"), hasta la calculada venganza sobre Pero Marques como segundo marido, ya anticipada desde el momento en que la joven se ha sentido engañada por el Escudero ("havia-m'eu de vingar / deste mal e deste dano"). Cuando alguien está ilusionado, de algún modo está viviendo en la irrealidad. Y lo que hace pasar a Inés de la ilusión al desengaño, experiencia frecuente en asuntos amorosos, es la habilidad del Escudero para disfrazar la realidad, por eso no quiere relacionarse con hombres "avisados" y "sabidos", expertos en galanteos y artificios:

Guardar de cavaleirão,

barbudo, repetenado,

que em figura d'avisado

é malino e sotrancão.

Agora quero tomar,

pera boa vida gozar,

um muito manso marido;

não no quero já sabido,

pois tão caro há-de custar.

La contraposición que aquí se establece entre la mansedumbre del marido y la discreción del Escudero, reafirmada después por la propia Inés (“asno que me leve quero, / e não cavalo folão”), donde el asno simboliza el elemento instintivo, se hará explícita después en la escena final de la obra, donde la esposa infiel, montada sobre el marido, representa una inversión de valores, similar a la que tiene lugar, durante “la fiesta de los locos”, en la época medieval:

▪

Canta Inês Pereira:	
	“Marido cuco me levades. E mais duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	“Bem sabedes vós, marido, quanto vos quero! Sempre fostes percebido pera cervo. Agora vos tomou o demo com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	“Bem sabedes vós, marido, quanto vos amo! Sempre fostes percebido pera gamo. Carregado ides, noss’amo, com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.

Si tenemos en cuenta que la farsa, producto de la cultura popular, en cuanto imagen de "el mundo al revés", se sitúa fuera del orden social, resulta lógico pensar que Gil Vicente utiliza el tema de la infidelidad femenina, vigente desde la Edad Media, según muestran las protagonistas del Auto da Índia y de la Farsa de Inês Pereira, para ofrecer un contraste con la moral establecida, con lo que, en el caso de Inés, en lugar de presentarla como ejemplo a seguir, aparece como mujer que lucha por liberarse de los tabúes sexuales. Mucho se ha dicho a propósito del proverbio "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube", inspirado en el cuento de Domingos Ovelha y sobre el que, en gran parte, se construye la acción dramática, y no tanto acerca de los episodios amorosos, como el de la alcahueta Lianor Vaz con el clérigo que intenta violarla o el de la propia Inés con el ermitaño, los cuales, por aludir con sus variaciones al motivo del deseo insatisfecho, impregnan la obra de una intensa sexualidad. En este sentido, además de las cantigas incluidas en la obra, como las que comienzan "Quien con veros pena y muere", "Mal ferida iva la garça" y "Quem bem tem e mal escolhe", que pautan la acción dramática y actúan como advertencias de su mensaje, es necesario detenerse en la cantiga final, construida en forma paralelística, según se advierte en la leve variación de "cervo" para "gamo", y donde el motivo del marido cornudo, que presupone una situación de adulterio, se presenta de manera burlesca, ya que la risa produce un efecto claramente subversivo. A ello contribuye también, además de la insensatez representada por el asno, la identificación del marido con el diablo ("Agora vos tomou o demo"), signo plurivalente, el de lo demoníaco, que conecta lo cómico y lo trágico y nos incita a viajar de lo ritual a lo histórico. No hay que olvidar que, bajo la parodia de "la fiesta del burro", subyace una inversión de los valores vigentes, según la cual el paso de lo trivial a lo sublime, de acuerdo con el simbolismo iniciático, produce una restauración de la forma primitiva, una liberación de las fuerzas ocultas, mediante la diversidad expresiva del lenguaje coloquial, que ya está presente en el viejo espíritu carnavalesco de raíz popular[107].

Aprender a oír la voz del pueblo, expresarse con espontaneidad, lleva tiempo y esfuerzo. Gil Vicente empieza a dar lo mejor de sí

mismo cuando, a partir de 1520, abandona el servicio a la reina Doña Leonor y aparece como dramaturgo oficial de la Corte. Durante esos años lee novelas de caballerías, género entonces de moda, y la Propalladia de Torres Naharro, publicada en Nápoles en 1517 y de la que se hace una segunda edición en Sevilla en 1520, todo lo cual se traduce en una progresiva sustitución de la corriente religiosa por la profana y en la creación de comedias de mayor extensión y complejidad. Precisamente, en 1521 se representan dos obras que marcan el comienzo de nuevos géneros: Cortes de Júpiter, primera comedia alegórica, y Comédia de Rubena, primera comedia novelesca. En cuanto a ésta última, de las tres "cenas" o actos en que se divide, el parto de Rubena en la primera, la vida de Cismena en un ambiente pastoril dentro de la segunda y su casamiento con el Príncipe de Siria al final de la tercera, después de haber rechazado a varios pretendientes, la más importante me parece la tercera, no sólo por ofrecer un marcado contraste con las intervenciones diabólicas del comienzo, sino también porque se presenta como culminación de una etapa llena de riesgos y dificultades, en la que Cismena ha llegado a ser ella misma. Bajo el disfraz del "príncipe encubierto", tan utilizado en las novelas de caballerías, según vemos en la Tragicomedia de Dom Duardos, lo que se trasluce es la ficción de la actividad lúdica, siempre al margen de la vida corriente, según la cual, mientras dura la representación, que se desarrolla fuera de los límites de tiempo y lugar, el amor aparece sin convenciones previas. Mas a ese amor ideal ("Este amor é verdadeiro", dice Cismena al Príncipe antes de darle su consentimiento), que permanece independiente del mundo real y pertenece ya al universo del juego dramático, sólo se llega después de haber superado el engaño inicial, del que ha sido víctima Rubena ("Oh, Rubena di por qué / creiste la falsa fé / de los amores?"), y que tanto ha de influir en la educación de su hija ("Vós, bem sey que sospiraes, / porque os sospiros que eu dou / sam os mesmos que vos daes!", dice más tarde Cismena, tratando de identificarse con la culpa de su madre). Sin duda, lo que hace la máscara o el disfraz es destruir la apariencia engañosa, revelar o poner al desnudo los verdaderos sentimientos. Esta es la función que cumplen las canciones diseminadas a lo largo de la obra, llenas de alusiones y duplicidades, que tratan de hacer que afloren las emociones sumergidas. Una de las más conocidas es la que cantan las costureras:

“Halcón que se atreve
“con garça guerrera
“peligros espera.”

“Halcón que se buela
“con garça a porfía,
“caçar la quería
“y no la recela:
“mas quien no se vela
“de garça guerrera
“peligros espera.”

“La caça de amor
“es d’altanaría;
“trabajos de día,
“de noche dolor:
“halcón caçador
“con garça tan fiera
“peligros espera.”

Cualquier tópico sólo adquiere sentido en el contexto de la tradición

a la que pertenece. Dentro de la caza de cetrería, tan frecuente en la Edad Media y que fue transmutada después "a lo divino" durante la época contrarreformista, tenemos la pareja simbólica de garza y halcón, donde la simpatía del hablante va casi siempre hacia la víctima. Frente a la garza-Cismena, connotada positivamente ("guerrera", "tan fiera"), el halcón-Felício es presentado como ejemplo de un yo en peligro ("peligros espera"), de conducta a evitar. Al mismo tiempo, el comentario que hace el enamorado a esa cacería de amor ("Os perigos que eu espero / nesta caça venturosa, / real garça rigorosa, / eu os busco, eu os quero, / por seguir ave fermosa. / E pois voais alterosa, / e tão ligeira, / a vitória toda é vossa: / segura estais na ribeira, / e nas alturas ditosa"), sirve para inscribir dicha experiencia amorosa en un contexto poético, pues las cualidades de hallazgo ("nesta caça venturosa), belleza ("por seguir ave fermosa"), ligereza ("e tão ligeira") y trascendencia ("e nas alturas ditosa"), subrayadas por el valor metafórico de los adjetivos, son propias de la poesía. En realidad, esa voz fluida y dinámica de la tradición, que a primera vista nos deleita, pero que puede engañarnos, haciéndonos pensar que hablamos de una manera original, cuando, de hecho, estamos tomando prestada una voz oída o leída, lo que hace es dar al poeta la posibilidad de ser él mismo, manteniendo ante ella una disponibilidad absoluta. A pesar de que Felício fracasa en sus pretensiones amorosas, sus palabras revelan una obediencia a esa ave que vuela por un mar de gran altura, símbolo de lo trascendente, foco eterno de hermosura, de la que procede toda la belleza del mundo[108].

Si el Auto da Sibila Cassandra (1513) se presenta como una combinación de profecía y tema navideño, el Auto de Mofina Mendes, titulado inicialmente Os Misterios da Virgen, se organiza en dos partes, la Anunciación y la Natividad, separadas por un entreacto pastoril, en el que la historia de la protagonista aparece como alegoría de la infidelidad, simbolizada por la pérdida de su pote de azeite, que a su vez se relaciona con el antiguo cuento hindú del religioso y la manteca, transmutado por don Juan Manuel en la olla de miel de doña Truhana, dentro del ejemplo VII del Conde Lucanor, obra existente en la biblioteca real desde la época de Don Juan I. Ese paso de la ilusión al desengaño lo sitúa en el mismo contexto dramático de la Sibila Cassandra, donde se da

también la combinación entre tema mariano y cuadro pastoril a partir del motivo común de la alegoría, si bien el contraste entre los vicios de Mofina y las virtudes de la Virgen, núcleo de la representación misma, sirve para proponer un tipo de moral cristiana que prevalece sobre los errores humanos. Lo cual nos lleva a pensar en la posibilidad de que Gil Vicente compuso un auto navideño en 1515, tal vez con el título de Os Misterios da Virgen, en la línea del Auto da Sibila Cassandra, y tiempo después, en 1534, como señala la acotación escénica, lo refundió, añadiéndole un prólogo en forma de sermón burlesco, y muy probablemente la historia de Mofina Mendes entre los dos polos del tema navideño, la Anunciación y la Natividad, hasta conseguir una obra distinta, aunque basada en la anterior, según revela el cambio de título.

Lo cierto es que tanto el prólogo del Fraile, que expone el asunto y los personajes de la obra, costumbre que remite a los "introitos" de Torres Naharro a partir de 1529, como ciertas alusiones históricas, entre las que destacan la prisión de Francisco I en 1525, el saqueo de Roma en 1527, el terremoto en 1531 y la amenaza turca de 1532, sirven para relacionar lo sagrado y lo profano, la moralidad y la representación. Así pues, el tema de la ambición humana, presente en el sermón del Fraile, halla su expresión en el discurso de Mofina, cuyo ritmo corporal, asociado a la culpa de su desgracia, según evoca el nombre del personaje ("Agora posso eu dizer, / e jurar e apostar, / qu'és Mofina Mendes toda", dice Paio Vaz tras el descalabro), sinónimo de la infidelidad misma, sirve para ejemplificar la mala suerte de las acciones humanas en contraste con la armonía del mundo divino. Y como casi siempre ocurre en el teatro vicentino, la cantiga musical aparece como síntesis de la moralidad:

"Por mais que a dita m'engeite,

"pastores, não me deis guerra;

"que todo humano deleite,

"como o meu pote d'azeite,

“há-de dar consigo em terra.”

El paso de lo particular (“m’engeite”) a lo general (“todo humano deleite”), reforzado por el valor ejemplar de la moraleja mediante la forma verbal en futuro (“há-de dar consigo em terra”), que expresa el cumplimiento de una certidumbre, permite unir la historia de Mofina con la última parte del auto, dedicada al nacimiento, donde lo particular y lo general se reúnen. De este modo, la contemplación del nacimiento, elogiado por el discurso de la Virgen y las figuras alegóricas de las Virtudes, ilumina el proceso de salvación, según revela el símbolo de la “vela da glória”, convertida en “vela de la esperanza”, contra la “cegueira geral”, y en concreto el problema del libre albedrío, pendiente desde la Edad Media y retomado por Erasmo, sólo comprensible desde un ámbito humano. Por eso, el discurso de José, utilizando expresiones idiomáticas y proverbiales, tiene la intención, de acuerdo con la interpretación alegórica, de transformar la “pobre casa” en la “Corte do Céu”, el espacio de la representación teatral en la propia corte de Don Juan III.

Desde el punto de vista del espectáculo, el recurso primitivo de la cortina o el telón, que sirve para separar el mundo sagrado, habitado por la Virgen y las figuras alegóricas de la Pobreza, la Humildad, la Fe y la Prudencia, y el mundo terrenal, habitado por los pastores, se convierte en imagen plástica de la relación entre lo particular y lo general, el suceso histórico y el proceso de salvación. En la creación de personajes, el dramaturgo utiliza la voz para proyectarse imaginativamente en cada uno de ellos, en otro cuerpo, en otra época y en otro lugar, de manera que, al contar la historia de Mofina Mendes, al hablar con sus palabras, se siente transformado por ellas y dispuesto a hablar cuando éstas se lo permiten. Precisamente porque esa voz femenina tiene en este auto un gran potencial, pues se mueve desde lo litúrgico a lo pastoril, pasando por lo mitológico y lo histórico, es capaz de incorporar diversos registros, que revelan a su vez distintas ambigüedades y complejidades. Adoptar la voz de alguien que vive en un ambiente de fantasía, como sucede con Mofina Mendes, equivale a liberarse de la voz impostora, aquella que emplea un lenguaje más elegante y convencional, y hablar con sencillez, desde el corazón. Si la voz de

esta pastora, incorregible en su presunción, como Casandra, tanto nos conmueve, es porque nos hace sentir el lenguaje en su cuerpo, la expresión directa de los sentimientos[109].

Después de haber asistido a la representación de una buena obra de teatro, tenemos la sensación de haber encontrado personajes singulares y haber descubierto una voz única, sumamente personal, que se presenta como acto de autorrevelación y permite reconocer lo que falta. Tal vez los diálogos entre Flérida y Don Duardos son un ámbito dramático de prueba para la voz, un indicador sincero de la proyección artística de los sentimientos. Diálogos cargados de dobles sentidos, de matices y de implicaciones, cuyo ritmo peculiar, diseñado para expresar la fuerza del amor, que no conoce límites ni distinción de estados, se revela como un medio de ampliar el alcance de la voz. Veamos uno de los más importantes:

▪

FLÉRIDA	Mucho mejor empleado tu devieras emplear. Tu figura, en tal hábito y tonsura causa pesar en te viendo.
DOM DUARDOS	Pues aún quedo deviendo loores a la ventura.
FLÉRIDA	No fuera mejor que fueras a lo menos escudero?
DOM DUARDOS	Oh, señora, ansí me quiero hombre de baxas maneras; que el estado no es bienaventurado, que el precio está en la persona.

Esa es la clave: la defensa de la actitud personal por encima de cualquier convención. Si tenemos en cuenta que el amor era entonces cualidad de las almas superiores, según afirma Arnau de Vilanova en su tratado médico De amore heroico, el mérito de Gil Vicente consiste en transformar lo que hubiera podido ser una historia ejemplar de amor, propia de la novela sentimental o caballeresca, en una reflexión general sobre el sentimiento amoroso, poniendo en cuestión las normas aprendidas. Y lo que mantiene vivo ese proceso sicológico, que discurre entre el desconocimiento y la aceptación, es la voz natural, que da rienda suelta al deseo y tolera el silencio más que el lenguaje. El impulso de esa voz íntima, sostenida en lo que surge espontáneamente, responde siempre a un sentido de la verdad sobre el mundo, a la necesidad de una nueva visión[110].

Escribir en un tiempo difícil, como el que tuvo que atravesar Gil Vicente, es un acto de audacia que implica asumir riesgos, ir quemando etapas para ver la realidad de forma vibrante y metafórica. En realidad, lo que fortalece la voz femenina es el poder generador de su fondo material, que no es un acto de penetración, sino un deseo de dejarse penetrar por él, por eso poder y creación se excluyen. En este sentido, la actitud del escritor debe ser la del orante antiguo, la de espera o disponibilidad ante lo que todavía no se ha manifestado. Los escritores deben inventar mundos nuevos y llenarlos con personajes singulares en cuanto a su forma de expresión. Pero para que esos mundos resulten creíbles, tienen que estar vivos, desarrollarse sin cesar en sus infinitas posibilidades. Una pulsación que es latir acompasado de lo materno, de un tiempo prolongado que nos conecta con el origen, tiempo de la naturaleza y no de la historia, y que va transformándose en el tejido compacto de la escritura. A este territorio de lo germinal, lugar originario de la palabra, remiten las llamadas “religiones de la maternidad o la naturaleza”, que son distintas de las “religiones de la salvación o la redención”, más conectadas con el progreso histórico. Y lo cierto es que cuanto más nos remontamos a estas religiones del origen, centradas en el culto de la diosa Madre, traído a la península ibérica en la época de la invasión romana y del que hay una huella notable en el personaje de Verecinta del Auto da Lusitânia (1532), nombre

frigio de la diosa Cybeles, tanto más aparece la diosa creadora en relación con los mitos del agua, sustancia primordial siempre asociada a lo femenino, como garantía de fecundidad y portadora de la antigua ley genesíaca, de la que hay una clara supervivencia en la antigua canción de mujer. Siguiendo esta tradición, no sólo pone en boca de mujer algunas de sus canciones más conocidas, como "Halcón que se atreve", en la Comédia de Rubena (1521), o "Del rosal vengo, mi madre", en el Triunfo do Inverno (1529), sino que además muchos de sus autos llevan nombres femeninos y en ellos sus protagonistas muestran una actitud rebelde, tratando de liberarse de su habitual estado de sumisión respecto al hombre. Si tenemos en cuenta que la actitud del mundo medieval hacia la mujer fue radicalmente misógina, llegándose a considerar a la mujer como instrumentum diaboli, lo excepcional de Gil Vicente consiste en nombrar al mundo en femenino, en dar a la escritura una plurivalencia cada vez más alejada de los cánones tradicionales. Actitudes femeninas tan conocidas, la de Constanza, que reclama su derecho a disfrutar del presente, la decisión de Flérida para resolver su conflicto o la de Inés para escoger marido a su gusto, dejan superadas las historias de Menina e moça, de Bernardim Ribeiro, cuyo destino parece estar marcado por la fatalidad, y se presentan con la voluntad de ser libres, de orientar su propia vida. En esa época problemática y cambiante, difícil y tortuosa para la mujer, tal vez lo que mejor define a las protagonistas vicentinas es su libertad para negarse a las presiones del grupo dominante, para constituirse en sujetos de su propia experiencia[111].

En el texto dramático, la voz deja abierto un espacio de juego que debe ser completado. Su configuración fónica, su impulso inicial, es un estado de posibilidad que rompe los límites y nos incorpora a otros ámbitos. Dialogar con esa voz interior, que viene de un más allá y no está sujeta a intención, equivale a hacerlo con los múltiples personajes que uno ha querido representar en el espejo de la propia identidad ("toma-me por teu espelho / olha-me e olha-te bem", dice la voz en el epitafio a todo posible lector). Porque de la propia vida se habla ex persona, a través de la máscara del actor, de los diferentes personajes que uno mismo ha sido o ha querido ser, proyectados hacia el otro reflejado en el espejo. Se trata de escuchar a Gil Vicente, de oír el secreto rumor de su sentir, que el lenguaje no puede apagar ("Porque cualquiera passión, / a según veo y

entiendo, / que se siente con razón, / ni velando ni durmiendo / se consuela el corazón", dice el Filósofo incomprendido en la Floresta de Enganos). La voz de quien reclama el derecho a ser reconocido como persona en un tiempo de ocultación. Y para aproximarse a esa voz diferente, para evitar fijarla en un estereotipo, es preciso dejarla discurrir libremente, sin aferrarse al lenguaje unívoco del poder como portador de certidumbres consolidadas. De ahí su pasión por el teatro, que exige ir más allá del propio yo, y su tendencia a la ironía, a destruir los tópicos, utilizando la farsa como forma dramática de ver el mundo al revés. Esa pasión por la diferencia, que conlleva la aceptación de la marginalidad respecto a la ideología dominante, se hace especialmente visible en las protagonistas femeninas, las cuales, a pesar de sus diferencias, todas ellas tienen en común el derecho a ser algo distinto. Lo femenino es sin duda un signo de apertura hacia el otro y en su voz o forma de expresarlo hay siempre un germen de autonomía, un impulso de energía que lleva a la mujer a ser ella misma, a tomar sus propias decisiones, en un momento en que se veía obligada a intentar parecer distinta de lo que era. En la reconstrucción de su personalidad no patriarcal, como lo fue entre nosotros la de Juan de la Cruz o la de Cervantes, la presencia de lo femenino muestra, en la escritura de Gil Vicente, una pasión por la diferencia más que una complacencia en la identidad. Esa práctica sistemática de la transgresión, que en el fondo supone un desafío a la moral corriente, es lo que hace del teatro vicentino un texto vivo y personal, un perpetuo diálogo con lo ausente, que sólo es posible desde una atmósfera de indeterminación o tierra de nadie, tan propia de la experiencia poética, en donde se intuye la vida del otro lado y la palabra se ofrece como posibilidad de arrancar al otro de la muerte. Esto es lo que hace del dramaturgo portugués un poeta: el entrar plenamente, por la música, en la encarnación de la palabra. En su visión de la mujer se da su auténtica presencia, ese espíritu recién alumbrado del que surge la voz.

---

[103] Sobre esta irrupción de lo sagrado en el sexo, señala G.Feuerstein: "Antes del surgimiento del dualismo, lo sagrado y lo profano no se oponían radicalmente ni la vida espiritual excluía la sexualidad. Al contrario, cuando más lejos nos remontamos en la historia humana, más encontramos una filosofía que afirma

claramente tanto el sexo como el Dios o la Diosa", en Sagrada sexualidad, Barcelona, Kairós, 1995, p.60. Respecto al parentesco del salvaje con el eremita, cuyo prototipo cristiano es San Juan Bautista, el predicador del desierto, remito al estudio de Jacques Le Goff, Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval, Barcelona, Gedisa, 1985, p.36. En cuanto a la duplicidad del episodio, transferible al resto del auto, véase el ensayo de O.Kleiman, "Gil Vicente: o texto na sua teatralidade, a letra, a carne, o espírito", en Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert, Lisboa, INCM, 2011, pp.585-599.

[104] Sobre la espera de la mujer ante la ausencia del marido, que muchas veces lleva a la infidelidad amorosa en la lírica tradicional, señala M.Masera: "De este análisis se desprende que la espera, como en otras tradiciones poéticas, es un tópico propio de la voz femenina, que se manifiesta en su lenguaje, tanto en su coraje y rebeldía contra el amante traicionero como en la desesperación y angustia causadas por la ausencia", en "Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001, p.62. Dicho estudio debe complementarse con el más amplio, a nivel europeo, de P.Zumthor, La poesía y la voz en la civilización occidental, Madrid, Abada Editores, 2006. En cuanto al ciclo de la fiesta de mayo, ligado al carnaval y a la renovación primaveral, remito al estudio de J.Caro Baroja, La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan, Madrid, Taurus, 1979.

[105] Desde la Psychomachia de Prudencio hasta Alanus de Insulis y el Roman de la Rose, la interpretación alegórica aparece como síntesis genérica del fenómeno histórico. Refiriéndose a ella, señala E.Auerbach: "La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consuma", en Figura, Madrid, Trotta, 1998, p.99. Para el sentido tropológico del auto, remito al ensayo de M.Delgado Morales, "La tropología navideña del Auto de la Sibila Casandra", en Bulletin Hispanique, Tomo LXXXVIII, núms..1-2 (1986), pp.190-201. El sentido alegórico ha sido abordado por T.Hart, "Gil Vicente's Auto de la Sibila Cassandra", en Hispanic Review, XXVI (1958), pp.35-51; y por S.Zimic, "O sentido alegórico

do Auto da Sibila Cassandra de Gil Vicente", en Temas vicentinos, Lisboa, ILCP, 1992, pp.199-218.

[106] Hablando del papel que juega la voz en el entramado de la poesía dramática, señala P.Zumthor: "El instrumento de la interpretación poética (en ausencia de escritura) es la voz. Pero ésta, de otra manera, es también su objeto; de ahí el empleo general, por parte de los intérpretes, por lo menos hasta el siglo XIV, de formas diversas de canto, de declamación acompasada; música vocal indisociable, en el espíritu del público, de la idea misma de poesía", en La letra y la voz. De la "literatura" medieval, Madrid, Cátedra, 1989, p.293. En esta línea, tengo en cuenta los ensayos de M.A.Candelas, "Estructura, sentido y recepción del Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente", en Theatralia, 1 (1996), pp.81-90; y de R.Patter, "La Sibila Casandra: Gil Vicente's Postmodern Feminist Christmas Play", en European Medieval Drama, Vol.9 (2005), pp.109-126.

[107] De ordinario, los proverbios respetan los rasgos propios de la cultura popular. Sobre ello afirma J.Mattoso: "A cultura popular é contestatária mas não propiamente revolunionária. Não tem um projecto de sociedade. Se censura a ordem convencional não é para lhe substituir outra, mas para a acusar das suas distorções, devido à exploração, ao abuso ou a excessos derivados da concentração do poder. É este, afinal, o sentido último do Carnaval: regresar ao caos para recuperar a inocência perdida", en O essencial sobre os provérbios medievais portugueses, Lisboa, INCM, 1987, p.30. Sobre la ambigüedad del lenguaje, inherente a toda farsa, tengo en cuenta los ensayos de L.M.Parreira Duarte, "A ambigüidade em Gil Vicente", en Minas Gerais Suplemento Literário, 566 (1977), pp.6-7; y de A.Roig, "La Duplicité, fondement de la farce d'Inês Pereira de Gil Vicente", en Revista da Universidade de Coimbra, XXX (1983), pp.347-367.

[108] Refiriéndose a la identificación de Cismena con la culpa de su madre, señala S.Zimic: "Cismena es tal como Rubena, su madre, la modela en su imaginación; como ésta quisiera que aquélla fuese; como ella misma hubiera querido ser. Cismena es una hija sin los defectos y los errores de su madre, porque ésta la despoja de todos ellos. Rubena necesita imaginar una hija idealmente virtuosa, de

vida afortunada, porque ella misma perdió su virtud y acabó infeliz, y también porque la persigue en su conciencia la terrible recrminación por el abandono de la hija", en Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente, Madrid, Iberoamericana, 2003, p.220. En cuanto al motivo de la caza de amor, remito a mi ensayo "La caza de amor en Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.75-86.

[109] El comportamiento de Mofina Mendes como personaje dramático viene dado, en gran medida, por la oposición entre realidad interior y apariencia engañosa, por "la risa grotesca", propia de la farsa. Para ello, véase el estudio de D.Roas, Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2011, pp.67-68. En cuanto a la interpretación del auto, además de la edición de M.J.Brilhante (Lisboa, Quimera, 1990), tengo en cuenta los ensayos de I.S.Révah, "Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente", en Nueva Revista de Filología Hispánica, VII (1953), pp.417-425; C.Berardinelli, "Dois autos de Gil Vicente", en Estudos de Literatura portuguesa, INCM, 1985, pp.65-76; y T.Hart, "The Unity of Gil Vicente's Auto da Mofina Mendes", en Studies in Honor of Bruce W.Wardropper, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989, pp.135-146.

[110] Aludiendo a la cultura oral, procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro, señala M.Frenk a propósito de la poesía lírica: "Creo indudable que los contemporáneos conocían muchísimos poemas, no por haberlos leído con los ojos, sino por haberlos oído y repetido", en Entre la voz y el silencio, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p.30. En cuanto a la variada tipología de personajes femeninos en el teatro de Gil Vicente, remito al ensayo de Mª R. Álvarez Sellers, "Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa", en Quaderns de Filologia de la Universitat de Valencia. Estudis literaris, Vol.3 (1997), pp.7-25.

[111] Hablando de la masculinidad y feminidad como fuerzas arquetípicas, afirma E.Whitmont: "La oposición y la complementariedad de varón y hembra figuran entre las representaciones más fundamentales de las experiencias del dualismo. Subyacen a las polaridades de solar y lunar, luz y

tinieblas, activo y pasivo, espíritu y materia, sustancia y energía, iniciativa y receptividad, cielo y tierra", en El retorno de la diosa, Barcelona, Paidós, 1998, p.231. En cuanto a la distinción apuntada entre las "religiones de la naturaleza" y las "religiones de la redención", remito al estudio de W.Schubart, Religión und Eros, Munich, Beck'sche Verlag, 1966. Respecto a la actividad de las protagonistas, tengo en cuenta el ensayo de O.Kleiman, "Figuras femininas e seus amores", en Gil Vicente 500 Anos depois, Lisboa, INCM, 2003, Vol.II, pp.277-289.

XII

Marcas autobiográficas en el teatro vicentino

Una de las funciones del arte consiste en iluminar la vida para convertirla en experiencia estética. Mas hablar de lo vivido es entrar de lleno en el territorio de la ficción, pues de la propia vida se habla siempre ex persona, a través de la máscara de los actores o personajes que vamos a representar. En un momento experimental para el teatro, como es la primera mitad del siglo XVI, donde la actividad dramática empieza a entenderse como práctica autónoma y oficio profesional, Gil Vicente no prescinde de la realidad que lo rodea, sino que cuenta con ella, estableciendo un diálogo con la naturaleza, pues ésta ha perdido su sentido cósmico, y transformando lo visible en invisible, objeto de toda poesía. En este sentido, podría decirse que su obra dramática, donde lo real apenas se distingue de lo imaginario, se presenta disponible y abierta, con el ritmo de una escritura obstinada en seguir sus impulsos, la continuidad de un movimiento creativo que incluye en sí los contrarios: lo oculto y lo manifiesto, lo extraño y lo familiar, la realidad y la imaginación. Y dado que lo real experimenta una transformación por la palabra, que viaja entre las cosas, pero sin agotar su significado, el sentido de su discurso dramático reside siempre en lo que todavía no ha sido dicho, siendo esta sugerencia una forma de aludir, por vía metafórica, a un fondo latente que no se puede precisar, pero que está ahí vivo y operante. No es otro el valor que tienen sus canciones, dispersas a lo largo de sus autos, cuya reunión apunta a un mundo ritual, sumergido, que nos envuelve con el aura de la melancolía y se espera como lo que tiene que llegar en su inminencia. El vacío del espacio escénico, donde coinciden lo representado y la representación, es el lugar en el que habla la voz del dramaturgo, que ya no puede confundirse con la del autor. De acuerdo con la estética de la época, donde lo verosímil reside en la verdad poética, entendida ésta como la que crea su propia realidad en el ámbito de la experiencia posible, y depende de

una relación especial con el lector, Gil Vicente está próximo a Torres Naharro, quien en su Propalladia (1517) señala que la comedia debe presentar una realidad "fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea". Tanto la obra de Naharro como la lectura de los libros de caballerías le sirvieron al dramaturgo portugués de ayuda para hacer de lo insólito, de lo que maravilla y suspende los sentidos, algo susceptible de ser creído[112].

En la representación dramática lo que cuenta es la unidad que logra crearse entre el público y los actores. Esa unidad forma parte de la atmósfera lúdica en la que se desarrolla la acción, que rompe con el sentido del tiempo y del espacio para situar al personaje en el límite de la irrealización, real y palpable, para que nos de una visión del mundo sin censuras ni estereotipos. Lo irreal se hace creíble en la ficción de la obra literaria, que afecta tanto a la construcción como al lenguaje. Si entendemos la obra literaria no como reproducción o copia del mundo real, sino como creación lingüística, cuya autonomía depende más de la coherencia textual que de factores externos determinados por la situación histórica, las voces de las personae, esas máscaras dramáticas, que son revelaciones del pensamiento del autor, nos ayudan a descubrir lo que aún no sabemos de él, a distinguir lo esencial, lo que subyace bajo la apariencia engañosa, en lugar de concentrarnos en determinados elementos previamente establecidos. En el caso de Gil Vicente, que vive en una época donde los comportamientos sociales están cambiando, no es de extrañar que recurra a figuras marginales, como "el loco", "el parvo", "la alcoviteira", "la velha", "el hombre salvaje", dotadas de vida independiente y capaces de adaptarse a las necesidades del público receptor, para crear un escenario virtual, que es siempre el de la representación, donde el modo de ser o de comportarse de esos personajes está sometido a una tensión, reflejo de su oposición al orden establecido, que se abre a nuevas posibilidades expresivas. Ciertamente, la presencia del dramaturgo portugués no se agota en estos arquetipos fijados en la memoria de nuestra tradición cultural, cubriendo una amplia gama que va desde la mención de los lugares donde se representan sus piezas hasta su intervención musical en las distintas canciones diseminadas por sus autos (recordemos, a modo de ejemplo, la célebre "Muy graciosa es la doncella", que aparece cantada por todos al final del Auto de la Sibila Cassandra, y de la cual se dice que fue "feita e ensoada pelo

autor"), pasando por la carta que desde Santarém envía Gil Vicente al rey Don Juan III en 1531, con motivo del terremoto de ese año, hablando de su precaria condición física ("assi vezinho da morte como estou"), pero son tales figuras las que nos llevan siempre más allá, permitiendo conocer la realidad profundamente, lo cual no permitiría la simple enumeración de hechos históricos. Además, como la aparición de esas figuras sólo se justifica en función de lo que cada una de ellas representa en el escenario, vamos a fijarnos en algunas de las más características, teniendo en cuenta que la invención literaria, donde convive lo autobiográfico y lo ficticio, sólo tiene razón de ser si tiene vida propia, si su lenguaje nos arranca del ámbito de la realidad y nos introduce en el de la imaginación[113].

La ciencia histórica, por apoyarse en la generalidad de los hechos, no nos permite juzgar con objetividad a los individuos. Está claro que Gil Vicente tiene plena conciencia de su trabajo dramático, tanto para elegir y componer, dentro de la tradición diseñada por lugares comunes, una forma única que no se parezca a ninguna otra, como para ser él mismo oponiéndose a los demás. Al principio de su trayectoria, en la época de aprendizaje al servicio de la reina viuda Doña Leonor, el sermón era una pieza retórica, con sus partes claramente estructuradas, en manos de los predicadores. Y lo que él quiere hacer con el Srmão de Abrantes, fechado en el martes de carnaval de 1506, es un sermón burlesco, en el que, como es propio de la sátira, se trata de hacer reír y de buscar con ello un propósito moral. La función del escritor satírico, ya desde la época clásica y después con los clérigos vagabundos, consiste en expresar una visión del mundo bajo el signo de la diversidad, en ser hábil en el arte de la mentira, tratando de aplicar a una realidad deformada un lenguaje grotesco, que se convierte en una forma de liberación y reunificación. De este modo, aceptando el difícil reto de sus "detractores", de componer un sermón religioso por un "homem leigo", lo cual supone "passar los lemites de mi juridición", una especie de tour de force, según revela el proverbio "Púsose el perro en bragas d'acero", revelador de lo que excede la propia condición humana, nos encontramos con una pieza de extrema coherencia, dividida en tres partes, de acuerdo con el triple tema "Non volo, volo et deficior", donde tal vez el propósito fundamental, desde el punto de vista artístico, sea el ofrecernos un sermón de carácter

ideal, en contraste con los sermones convencionales, llenos de abstracciones dogmáticas y especulaciones teológicas ya pasadas de moda. A partir de un yo que va tejiendo la autorreflexión con la parodia en un discurso regulado por la afectividad, podemos distinguir en él tres momentos. El primero se sitúa en el dominio de la locura, que expresa una ruptura de lo convencional como vía libre para dejar aflorar lo inconsciente, lo irracional:

A estos respondo, que me den licencia

aquesta vez sola ser loco por hoy,

y toda su vida licencia les doy

que puedan ser necios con reverencia.

Y más le soplico, hayan paciencia,

que esta locura no passa de aquí;

y yo ge la doy que aquí y allí,

lo sean por siempre, que es más preminencia.

Bajo el desdoblamiento del loco, que ya desde el Tarot aparece como símbolo del cero integral o absoluto, mezcla del alfa y el omega, que expresa lo radicalmente otro, lo que pretende el hablante es privilegiar el instante presente ("aquesta vez sola ser loco por hoy"), según revela el uso del deíctico y del adverbio temporal, en el espacio de la representación dramática, donde encajan los contrarios y se establece un tiempo de tregua, que resulta indispensable para distanciarse de uno mismo y ser más objetivo. No es sorprendente en el arte medieval la relación del loco con el mago, pues ambas actividades, la locura y la prestidigitación, tienen que ver con la primera manifestación cósmica del orden. De este modo, el hablante del sermón ("muy receloso de gente malina"), utiliza el disfraz de la locura ("que esta locura no passa de aquí"), es decir, la máscara de la síntesis dramática, para explicar su

relación con cuantos le critican, asumiendo otro rostro, el de la representación, y dando vida a otra figura, que puede parecerse al autor, pero que en realidad es ya otro personaje. Todo ello es ilusorio, como sucede siempre en el teatro, y así, al compartir su locura con la de los demás, al darle un valor permanente ("que puedan ser necios con reverencia"), se despersonaliza y deja que su lenguaje se convierta en un proceso de creación de la identidad. Mediante la locura, que hace posible un pacto entre el hablante y sus "detractores", a los que el dramaturgo portugués alude varias veces en su obra de forma velada, se hace explícito lo que debe vivir todavía, la dimensión del deseo como si hubiera tenido lugar[114].

Si la representación dramática se entiende como un intercambio creativo de experiencias, siendo el diálogo, motor del teatro vicentino, el que despierta la capacidad receptiva del espectador, es posible organizar un espectáculo dinámico en torno al "estado del mundo", personaje alegórico al que se presenta en analogía con el moribundo, cuyas señales, en correspondencia con los sentidos, revelan un proceso terminal, en fase de descomposición, que se convierte, mediante el juego escénico, en ritual de muerte, de expiación. Por eso, tras el paso de la negación ("no quiero") a la afirmación ("quiero"), de la especulación teológica a la actividad práctica ("cosas que tienen más pies"), aparece el tono fársico, que conecta lo que se vive con lo que se sueña, tratando de concentrar las distintas señales en el vicio originario de la soberbia:

Tú perdiste el gusto por le complacer,

perdiste la vista por le contentar,

apañas la ropa para se la dar,

ganaste sobervia por no le perder.

Oh, soberbio mundo, flaires y abades,

soberbios beguinos, soberbios ermitaños,

soberbios los meses, soberbios los años,

soberbios palacios, soberbias heredades,

soberbio te finas en cama de engaños.

Es conocida la imagen del mundo como un gran teatro, en el que los hombres son actores que aparecen representando un papel determinado y jugando al juego de la vida y la muerte. Al identificar al mundo con el pecado de la soberbia, origen de todos los males y causa del sometiemiento al dominio de lo diabólico ("ganaste sobervia por no le perder"), en referencia al pecado que dio origen a la expulsión de Lucifer, el hablante hace uso de un lenguaje paródico, que procede por intensificación o abultamiento de rasgos, según revelan la repetición anafórica ("perdiste", "soberbios"), la simetría de idénticas estructuras sintácticas en forma yuxtapuesta ("soberbios los meses, soberbios los años"), que contribuye a su reforzamiento mutuo, y la imagen final de la "cama de engaños" para aludir plásticamente a la llegada de la muerte. Lo que prevalece aquí, bajo el juego reiterativo y obsesionante de la repetición burlesca, es la denuncia de la libertad oprimida por el ejercicio del poder, político, moral o religioso, el carácter revolucionario de la farsa para transformar el orden de las cosas.

Testigo de un momento histórico en desorden, donde reina la corrupción generalizada, Gil Vicente accede al mundo fantástico de la locura, en el que los extremos se tocan, para transformar el desencanto en esperanza. Y dado que la imaginación ofrece siempre una visión más amplia que la del mundo real, la deformación del lenguaje a base de fórmulas hechas, como la que refleja la incoherencia del mundo y sintetiza el mensaje retórico de la pieza ("es por demás aqueste sermón"), revela una irrupción de lo insólito en lo cotidiano, de lo inútil en lo útil, que desde su misma desarticulación creadora ofrece una posibilidad de corrección:

Es por demás predicar la verdad,

es por demás clamar por virtud,

es por demás traeros salud,

es por demás reprender maldad,

es por demás, por bien que pareça,

es por demás loar la bondad;

es por demás quebrar la cabeça,

es por demás, que tanto se os da.

Dentro de una realidad aparente (“por bien que pareça”), donde los valores más profundos resultan distorsionados, de nada sirve ser víctima del momento histórico presente, aunque éste carezca de sentido, sino sentir la necesidad de superarlo, de trascender una realidad que se desprende de la historia y permite la apertura a una vida distinta. Este es precisamente el trabajo del actor, ser dividido que no se ha realizado por completo y que debe representar, en el espacio teatral, el acto de la vida en su totalidad. Desde este punto de vista, la fórmula sintáctica, compuesta por un núcleo verbal en posición anafórica (“Es por demás”), del que dependen diferentes infinitos en función predicativa, sirve para englobar una serie de conceptos contradictorios, los cuales no pueden expresarse en forma lógica, sino paradójica. El verso final (“es por demás, que tanto se os da”), que aparece como síntesis de duplicidad y ambivalencia, da a entender que escribir sobre uno mismo es hacerlo sobre los demás, que el lenguaje burlesco, en su ruptura de los límites, ayuda a salir del engaño y a no conformarse con la apariencia. En este sentido, el disfraz de loco, con el que el autor pretende sobrepasarse a sí mismo, representa el juego del cuestionamiento, del que forman parte las palabras escritas en la pared (“Escribiólas loco sin le faltar nada”), que pudieron servir de inspiración al autor, la posibilidad de saber más allá de las apariencias, de la razón y de la lógica, un alcance visionario de alucinación, utópico y apocalíptico, con el que el hablante mira hacia el futuro por su incapacidad de vivir el presente[115].

Todo creador, siempre alquimista, emprende un camino fugaz y efímero, pero eterno en el instante vivido artísticamente. Transformar lo vivido en objeto artístico, por obra de la invención, equivale a transitar en el espacio infinito de las palabras, a destruir el lenguaje de los otros para encontrar la propia voz. El riesgo de la libertad, que rige tanto para la vida como para el arte, va ligado a la aventura de escribir, donde lo esencial es ir a la obra y dejarla hablar. Es más, por moverse dentro de la tradición a la que pertenece y a la que modifica con cada nueva experiencia, el escritor tiene que saber elegir entre varias posibilidades y situarse en un espacio vacío o tierra de nadie para ensanchar sus límites. En este sentido, habría que recordar las palabras de T.S.Eliot respecto al problema de la originalidad: "los malos escritores piden prestado; los buenos escritores roban". Y aunque la época de Eliot sea distinta a la de Gil Vicente, más próximo a la tradición clásica, donde prevalece el criterio de autoridad, no por ello mestre Gil deja de inspirarse en la tradición popular portuguesa, transmitida a través del folklore y de la literatura oral, y de utilizar la farsa, género dramático íntimamente relacionado con la cultura popular, para construir una de sus obras más importantes: la Farsa de Inês Pereira (1523), que se mueve toda ella en la ambigüedad a la que se presta lo experimental y no puede entenderse sin la escena final, inspirada en el cuento popular de Domingos Ovelha, donde aparece el proverbio que da origen a la acción del auto ("Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube"), y sin la asimilación de otros personajes afines de obras anteriores, como el de Constanza en el Auto da Índia o el de Isabel en Quem tem farelos?, que en gran medida anticipan el de Inês. Además, si el dramaturgo portugués se distingue por su talento imaginativo, su comprensión intuitiva y su directa visión de las cosas, debemos tener en cuenta las situaciones emocionales que crea su voz singular en el discurso dramático, que son las que conmueven al espectador. O dicho de otro modo: tan importante como el contexto histórico en el que la farsa fue creada, sin el cual difícilmente podría entenderse, lo es la voz del personaje dramático en el momento de la representación, que no es fácil identificar, entre otras cosas porque siempre está cambiando, y va acompañada de una visión que inspira el lenguaje. Voz y visión son inseparables, las que hacen que la obra dramática tenga fuerza y unidad. La voz afecta en primer lugar al sonido, al sonar primero, de manera que sólo debería quedar aquello que realmente canta:

“Quem bem tem e mal escolhe,

por mal que lhe venha não s’anoje.”

Esta breve cantiga, estratégicamente situada después del casamiento de Inés con el escudero y antes de la marcha de éste a la guerra de África, anticipa ya por sí misma el desenlace del auto, puesto que de la mala experiencia de su elección, de su primer matrimonio con el escudero “avisado”, depende directamente su segundo matrimonio con el labrador Pero Marques. Y puesto que el efecto burlesco de la farsa se basa en el contraste, según el cual lo viejo debe sustituirse por lo nuevo, lo que aquí se contrapone no es sólo el mundo rural al cortesano, como sucede en las comedias de villanos, sino también algo de mayor alcance, como es el debate sobre el estatuto de la mujer, dividida entre los deberes de la moral social y sus impulsos naturales. Precisamente, la insatisfacción que caracteriza a Inés, presente ya en el monólogo inicial (“eu hei-de buscar maneira / d’algún outro aviamento”), se prolonga después, en forma única, tras la ridícula muerte del escudero por un pastor moro, donde la protagonista confronta dos tipos de comportamiento: la tiranía doméstica con la cobardía en la guerra (“Vede que cavalaria, / vede já que mouros mata / quem sua mulher maltrata / sem lhe dar de paz um día!”), con lo cual se ataca directamente al espíritu de Cruzada, representado por la mentalidad caballeresca y cortesana. Ciertamente, la complejidad de esta farsa, organizada sobre el contraste entre apariencia y realidad, gira en torno al tema del engaño, que utiliza la risa, forma individual de la comicidad, para subrayar una cierta falta de armonía en el mundo, un dejarse sorprender por los impulsos de los instintos bajo la negligencia de las leyes. Este es el sentido de la escena final, cuya visualización, más trágica que cómica, apunta a una superación de lo grotesco:

▪

	Marido cuco me levades.

	E mais duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	”Bem sabedes vós, marido, quanto vos quero! Sempre fostes percebido pera cervo. Agora vos tomou o demo com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.
INÊS PEREIRA	“Bem sabedes vós, marido, quanto vos amo! Sempre fostes percebido pera gamo. Carregado ides, noss’amo, com duas lousas”.
PERO MARQUES	“Pois assi se fazem as cousas”.

La escena es evidentemente cómica, pero también moralizadora, como es propio de la sátira de la farsa. En efecto, la sola idea de que se puedan aplicar al ser humano rasgos propios de un objeto o de un animal, como son las piedras de uso doméstico ("duas lousas") y la mención de animales ("marido cuco"), para destacar la simpleza sobre la lucidez, y de símbolos eróticos ("cervo", "gamo") para aludir al marido cornudo, a los que hay que añadir la marca subjetiva de la exclamación ("quanto vos quero!"), que subraya la actitud del hablante, y la asociación del marido con la violencia del mundo satánico ("Agora vos tomou o demo"), sirven todos ellos para impregnar a la cantiga de la experiencia vivida. La búsqueda de fuentes remotas, como es la tradición del cuento popular que da origen al auto, lejos de ser un simple ejercicio erudito, implica en Gil Vicente la existencia de una constante vital entre el arte y la imaginación. A esta luz, habría que tener en cuenta la acotación escénica del comienzo ("O seu argumento é que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber si o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse, scilicet, um exemplo comum que dizem: "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube". E sobre este motivo se fez esta Farsa"), que aparece en la Copilaçam de 1562, pero no en el pliego suelto, la cual nos habla del valor del estilo y el impulso de la imaginación. Sobre el motivo común de un cuento tradicional y valiéndose de la condición imaginativa de la protagonista ("muito fantasiosa"), el dramaturgo portugués ha sabido crear una obra con vida propia, en la que nada parece forzado, pues se presenta un personaje dinámico en su libre decisión de elegir, y donde el carácter de Inés se construye con expresiones que conservan la naturaleza de lo auténticamente vivido. En esta farsa ha sabido reunir sus mejores virtudes creativas: la imaginación visual, la visión irónica y un estilo flexible, cualidades que no tienen "certos homens de bom saber", por eso han quedado sin identificar. Su anonimato es la mejor muestra de su incapacidad[116].

A diferencia de la actividad dramática, que tuvo escasa difusión en la península ibérica durante los siglos XIV y XV, los textos narrativos y líricos experimentaron un notable dinamismo, los

primeros con la novela sentimental y caballeresca, y los segundos, transmitidos por la tradición oral, con los cancioneros, destacando en Castilla el de Baena, el de Estúñiga y el General de Hernando del Castillo, y en Portugal el Cancioneiro Geral de García de Resende. Dentro de este ambiente cortesano, marcado por el intercambio y la codificación de los géneros, el más cultivado fue el de la poesía amatoria, cuyo carácter lúdico se manifiesta en un discurso retórico, caracterizado por la presencia del amor ideal, de origen cortés, la aparición en escena de personajes tipificados y la tensión del diálogo, y que fue incorporado junto a otras formas artísticas, como la tradición de los momos, por el teatro profano. Esta transición del texto dialogado al representado, que es en sí mismo autosuficiente frente a la independencia del texto narrativo, permite abandonar el territorio de lo conocido, la dependencia de un hecho real o familiar, e ingresar en el ámbito de la ficción, que es siempre un mundo lleno de potencialidades y sugerencias. Con el propósito de entretener a la corte real, refugiada en Coimbra durante la peste de 1527, Gil Vicente representa una obra fabulosa, la Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra, que gira en torno a la leyenda heráldica de la ciudad, utilizada como motivo dramático, y cuya variedad espacio-temporal exige un gran desarrollo escénico. Tanto la escritura de relatos ficticios como su representación dramática no dependen sólo de una técnica determinada, sino que proceden de la historia misma y de las pautas de la voz a lo largo de la fábula. Ésta adquiere su dimensión de mito, situando la comedia fuera de lo común. Y lo que hacen los mitos es interpretar el origen del mundo, intentando dar sentido al misterio de la realidad oculta y utilizando para ello el hilo conductor de la fábula. Esa pretensión mítica aparece ya en el inicio de la comedia, de acuerdo con la convención establecida por Torres Naharro en su Propalladia, donde el personaje del Peregrino, alter ego del Autor, trata de situar el argumento en un pasado legendario, al que pertenece el “hombre salvaje”, que va a ser el verdadero protagonista de la obra:

Veio de lá aquí habitar

um feroz salvagem, gigante senhor,

e por ser história de gosto e sabor,

ordena o autor da representar,

por que vejais

que cousas passavam na serra onde estais,

feitas em comédia mui chã e moral,

e os mesmos da história polo natural,

e quanto falavam, nem menos nem mais.

Desde los antiguos relatos griegos, contenidos en Los trabajos y los días de Hesíodo, el mundo de los gigantes aparece ligado a una geografía mítica, cuya supervivencia pagana fue alegorizada por el cristianismo y acogida con gran entusiasmo por el pueblo. De ahí la preocupación del dramaturgo por encajar la ambivalencia de lo histórico en la expresión directa de lo teatral ("e os mesmos da história polo natural"), pues con la voz natural experimentamos una desbordante sensación de libertad, apoyándose en estructuras míticas ya aprendidas, como sucede con la Genealogía dos Reis de Portugal respecto a la primera dinastía gobernante, y desplegándose en distintas capas de significado y trascendencia. El mundo de la ficción es una especie de engaño paradójico que ofrece al espectador una duplicación inventada, ampliando las dimensiones de lo imaginario y dando a la voz la flexibilidad suficiente para cambiar de tono en cada nueva secuencia de la historia, según ponen de manifiesto los relatos legendarios.

En principio, la Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra es muestra de la habilidad del dramaturgo portugués para aludir al pasado nacional desde una perspectiva mítica, que sostiene una tensión entre lo mítico y lo histórico, haciendo que resulten inseparables en el espacio de la escritura y dando al aura mítica del drama una dimensión ejemplar. Para ello, Gil Vicente utiliza las tres instancias básicas del relato caballeresco y sentimental, la separación, la prueba y la recompensa, con el objeto de ofrecernos una escritura simultánea, de carácter virtual, donde lo que se nos cuenta, la complejidad de una trama plasmada con visión poética,

sigue los ritmos de un lenguaje sensorial, atento a la exposición directa de lo sentimientos. La visión estética del mundo parece relacionarse aquí con la experiencia de lo inquietante, pues mientras la primera modalidad señalada alude a la soledad de la separación (“Soledad tengo de ti, / oh tierras donde nací”), canción que también aparece en Dom Duardos para expresar el dolor de la ausencia, y la tercera, al final de la obra, a la recuperación de la libertad por Colimena (“Tomei por divisa aqueste Leão / e aquesta Serpe, por que fui livrada”), que hace posible la restauración del orden, la más importante es la segunda, porque en ella asistimos, lo mismo que en Dom Duardos, al proceso amoroso que experimenta Liberata en sus monólogos, oscilando entre el amor que siente por el gigante Monderigón y la lealtad prometida a su hermano Celipôncio. De todos ellos, el más significativo me parece el siguiente:

▪

LIBERATA	Oh, dudosa confusión! a quién tendré lealtad? Al amor, o al hermano? Bien siento a cual es razón, mas no tengo libertad, que amor la tiene en su mano. Si a mi hermano esto digo, matará a Monderigón con la sierpe y el león: que es el primero amigo que entró en mi corazón. Si a mi hermano lo callo, y lo toparé a deshora sólo y las manos atrás, y por ventura matallo, yo seré la causadora, y traidora, que es más. A la ventura sagrada lo deseo, y sálgame afuera, que esto me es mejor hazer, que no estar apasionada; que en la cosa venidera

	Dios sabe lo que ha de ser.

Frente a la decisión que muestra el gigante en declararle su amor, Liberata persiste en la duda, en la indeterminación, que es tal vez la experiencia más propia de la mujer y afecta a la escritura misma. Los diferentes recursos expresivos, como las marcas subjetivas de la exclamación y la interrogación (“Oh, dudosa confusión! / a quién tendré lealtad? / Al amor, o al hermano?”), que expresa la actitud del hablante de dejar todo en suspenso; la presencia de formas verbales en primera persona, tanto en presente (“siento”, “digo”, “callo”, “dexo”) como en futuro (“tendré”, “toparé”, “seré”), cuya alternancia sirve para subrayar la conciencia escindida del personaje; y el uso de símbolos primordiales (“la sierpe y el león”), que en su doble condición sombría y solar aluden a la totalidad de la condición humana, se entrelazan todos ellos en la escritura del fragmento para dotarla de ambigüedad. De ella participa la figura del “hombre salvaje”, que aparece bajo formas distintas en el teatro vicentino, caballero salvaje en el Camilote de Dom Duardos (1522), “feroz salvaje” en el gigante Monderigón de la Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra (1527) y como “São João, o Verde” en el Auto da festa (1526) y en el Triunfo do Inverno (1529), que forma parte de los ritos de paso entre el invierno y la primavera, representados por la fiesta de Mayo, y está dotado de una personalidad ambigua, pues se muestra a la vez violento y capaz de apasionarse. Y lo que hace el “hombre salvaje”, con su marginalidad de antiguo sátiro, es situar la aventura humana en el tiempo del mito, que actúa como huella y manifestación de lo primario. De ahí la decisión de Liberata de confiarlo todo “A la ventura sagrada” y de “no estar apasionada”, ya que el tiempo del mito, circular y simultáneo, nos permite acceder al tiempo del otro, vivir en la escritura la eternidad del presente. Tal vez por eso se hace necesaria la muerte de Monderigón, ya que la desaparición de la violencia, fundamento de sí mismo y de su acción, vuelve a hacer posible la liberación de las fuerzas ocultas (“Qui la sierpe mató, con la infanta casó”, dice el antiguo proverbio de los escudos heráldicos), recuperando la unidad del amor escindido mediante el sacrificio del gigante, que reúne lo disperso, acción propia de todo sacrificio, y revela, bajo el disfraz como forma de defensa de la identidad latente, la continuidad del deseo, la acogida del amor por el río Mondego en el presente atópico de la ficción[117].

En el Auto dos Quatro Tempos, representado en 1521, antes de finalizar el reinado de Don Manuel I, Gil Vicente había escenificado la alternancia de las estaciones como renovación del ciclo cósmico. Ahora, en O Triunfo do Inverno (1529), que la didascalia llama con más propiedad Tragicomedia do Inverno e Verão por la transición que se da entre el Invierno y la Primavera, este ciclo natural, que expresa el orden y la armonía del mundo, se transfiere a la Corte misma, utilizando para su representación la antigua tradición de los Momos. Concebida en forma de contraste, pues la nostalgia del comienzo se contrapone a la exaltación del final, igual que la tristeza del Invierno a la alegría de la Primavera, esta obra nos sitúa en un proceso de renovación cósmica, del que forman parte tanto la naturaleza como la historia. Porque lo primero que apreciamos en la escritura de esta obra dramática, construida en dos partes de acuerdo con el rito de paso de una estación a otra, es un sentido de la continuidad, un deseo de que todo lo que ya se ha formulado participe al mismo tiempo en todo lo que aún no se ha dicho.

Dentro del motivo común de la mutatio temporum, del que participan el cambio de las estaciones, los personajes de la “velha” que pretende cruzar la sierra en invierno y el “salvaje bruto” enmascarado bajo la figura de “São João, o Verde”, y las abundantes cantigas esparcidas a lo largo de la obra, sobre todo la que comienza “Por más que la vida pene”, lo que prevalece de todo ese mundo en transformación es la carencia de los valores tradicionales en una coyuntura mercantilista, la de la expansión ultramarina, nostalgia de la que nace la esperanza de recuperarlos y que impulsa al dramaturgo portugués a tratar el lenguaje como una utopía, sabiendo que ese ideal de expresión nunca se realizará plenamente. Uno de los mejores ejemplos de ese sentido utópico es el romance que empieza “Dios del cielo, Rey del mundo”, compuesto con motivo del nacimiento de la infanta Doña Isabel en abril de 1529, situado estratégicamente entre el fin del Invierno y el comienzo de la Primavera, y entonado por las Sirenas como canto ritual en el que se integran la renovación cósmica y la exaltación patriótica, la historia y el mito. Debido a su carácter experimental, el teatro vicentino no es un territorio cerrado, sujeto a normas rígidas, sino abierto, en constante metamorfosis. De ahí su propósito de influir en el presente, según vemos en el monólogo que abre la pieza, en donde el Autor contrapone musicalmente el pasado y el

presente (“Se olhardes as cantigas / do prazer acostumado, / todas têm som lamentado, / carregado de fadigas, / longe do tempo passado”), se lamenta de que nadie las haya puesto en cuestión (“sem pessoa perguntar / a este mesmo pesar / que foi daquele prazer”), y nos dice que compuso la obra con la ayuda divina (“Porém co’a ajuda dos céus”), lo cual revela indirectamente que las circunstancias sociales y políticas no le eran por entonces favorables. Ahora bien, como es propio de la sátira, toda esa acción dialéctica de pasado y presente tiende a integrarse artísticamente en una unidad superior de sentido, que trata de fundir tiempos distintos, pues de lo contrario la imaginación no los aceptaría, convirtiendo el caos en cosmos. Y esa es precisamente una de las claves del romance: desprenderse de la imitación de lo viejo para continuar escribiendo, para no perder la esperanza que lleva al dramaturgo a tratar el “espacio espiritual de la nación” como existencia utópica:

Dios del cielo, Rey del mundo,

por siempre seas loado,

que mostraste tus grandezas

en todo cuanto has criado.

Heziste reinos distintos,

cada uno en su grado,

dístelle muy justos reyes,

cada rey en su reinado.

También diste a Portugal,

de moros siendo ocupado.

El Rey Don Alonso Enríquez,

que se le huvo ganado.

Este sancto cavallero,
del tu poder ayudado,
venció cinco reyes moros,
juntos en campo aplazado.
Tus cinco llagas le diste
en pago de su cuidado,
que las dexasse por armas
a su reino señalado.
¡Recuérdate, Portugal,
cuánto Dios te tiene honrado!;
dióte las tierras del sol
por comercio a tu mandado;
los jardines de la tierra
tienes bien señoreado;
los pomares de Oriente
te dan su fructo preciado;
sus paraísos terrenales
cerraste con tu candado.
¡Loa al que te dio la llave
de lo mejor que ha criado!;
todas las islas innotas
a ti solo ha revelado.

De quinze Reyes que has tenido,
ninguno te ha desmedrado,
mas, de mejor en mejor,
te tiene acrecentado;
todas tus Reinas passadas
sanctamente han acabado.
Si a Dios diste loores
por cuantos bienes te ha dado,
dale gracias nuevamente,
pues de nuevo te ha mirado.
Dióte el Rey Don Juan,
tercero de este ditado;
y de su Reina preciosa,
porque seas mas liado,
dos hijas primeramente,
todos por Dios ordenado;
como quien sabe lo bueno,
ansí te lo ha guisado.
Bien sabes, Reino dichoso,
las Infantas que te ha dado,
unas para Emperatrizes,
otras Reinas que has criado,

y otrosí Emperadores

proceden de su costado.

Tú, Príncipe natural,

Dios te le tiene guardado,

y nacerá en tus manos

a su tiempo limitado.

¡Cantad esto, mis Serenas,

Y sea muy bien cantado!

Dentro del contexto providencialista en que se inscribe el romance, con el espíritu de Cruzada al fondo, aparecen ciertos recursos expresivos, como la fórmula hecha ("Dios del cielo, Rey del mundo"), que concentra la acción del romance en un pasado remoto; la marca subjetiva de la exclamación ("¡Cantad esto, mis Serenas, / y sea muy bien cantado!"), que expresa la intención del hablante de insertar lo histórico en el tiempo del mito; el predominio de formas verbales en indefinido ("mostraste", "Heziste", "diste"), tiempo puntual y poético por excelencia; la reiteración de nexos lógicos ("también diste a Portugal", "y otrosí Emperadores"), que pone de manifiesto una continuidad en lo escrito; el uso de la prosopopeya ("¡Recuérdate, Portugal", "Bien sabes, Reino dichoso"), que sirve para introducir la personificación en el relato; y de modo especial, el manejo de un lenguaje apelativo, reflejado en la abundancia de vocativos e imperativos, con el que el hablante busca la participación del lector en lo dicho, contribuyen todos ellos a la exaltación patriótico-religiosa de la misión redentora, visualizada en la entrega que hace Cristo de las cinco llagas al primer rey portugués Don Alonso Enríquez, y a la inclusión de la monarquía dentro del orden universal ("todo por Dios acordado"). El canto de alabanza, al que se reduce el romance, no sólo le sirve a Gil Vicente para expresar su optimismo cósmico ("¡Loa al que te dio la llave / de lo mejor que ha criado!"), sino

también para enaltecer al rey Don Juan III como continuador del heroísmo patriótico de Don Alonso Enríquez, lo cual todavía se hace más explícito al final de la obra con el jardín como metáfora del rey ("jardim se toma per João"). De este modo, lo que se busca en ella, mediante la retórica de la laudatio, es una exaltación de la monarquía dentro de una renovación histórica y mítica, una reconciliación con el clima amoroso de la "fiesta de Mayo" con motivo del nacimiento de la infanta Isabel, a la que el dramaturgo llama "nossa Júlia modesta", en clara alusión a aquella Julia que hiciera posible la paz entre Julio César y Pompeyo, dotando así al auto de una tensión llena de ambigüedad y sugerencia. La sumisión del rey a la providencia divina, en sintonía con la noción católica de jerarquía cósmica, viene a confirmar el sentido edificante de la interpretación alegórica en un presente fabuloso, que es a la vez tiempo de pesar y tiempo de placer, donde la incertidumbre de vivir entre dos épocas distintas, el pasado y el presente, es la que genera la tensión contradictoria de superar los límites, la esperanza en un mundo mejor[118].

El deseo enmascarado de lo autobiográfico, de escribir uno mismo para los demás, lucha contra los límites del género y apunta a la unidad de realidad y ficción, de la que surge un significado nuevo, manteniendo el lenguaje abierto, como una posibilidad no agotada. Desde las Confesiones de San Agustín hasta las de Rousseau, pasando por el Secretum de Petrarca, el texto autobiográfico es una creación en el presente de la escritura, donde el acto lingüístico trata de articular las relaciones entre texto y vida, cuerpo del relato y expansión de la voz, en una experiencia destinada a convencer al lector. El desafío consiste entonces en hacer que los lectores crean en lo narrado y vean al narrador como un personaje incorporado a la historia que está narrando. Nada más creíble en una obra como el Lazarillo, en aquellos tiempos modernos a los que también pertenece Gil Vicente, que dar vida a un personaje moldeado a imagen del autor y al cual los lectores podían reconocer. Inventar una historia, en la que confluyen el "yo" de la narración que cuenta la historia y el "yo" dramatizado que habla en ella, supone encontrar la voz adecuada para establecer una relación más íntima con el lector. Gracias a la habilidad que muestra el Autor, al comienzo del Templo de Apolo (1524), para pasar de la realidad al sueño a través del estado de vigilia ("Teniendo fiebre contina"),

puede cultivar sus ilusiones engañosas, tratando de presentar la ficción y la realidad como intercambiables ("Y tomado ansí entre puertas, / me pareció que moría, / y en después de muerto veía / las hermosas que son muertas, / que en este mundo leía"). De este modo, recurriendo al narrador en primera persona, el Autor se presenta como un ser de ficción y puede ofrecernos una visión irónica y desengañada de la realidad, rebajando el idealismo de las parejas clásicas, Adán y Eva, David y Betsabé, Jacob y Raquel, Jasón y Medea, Eneas y Dido, mediante un proceso de desmitificación, propio de la farsa, y haciendo que lo sublime se presente de forma natural.

Algo similar ocurre con la figura del Filósofo incomprendido al comienzo de la Floresta de Enganos (1536), que no logra separarse del Parvo que lo acompaña ("Después dormiré, amigo; / entanto tú dormirás, / y no soñarás comigo; / mas yo soñaré contigo, / por cuanta pena me das"), tratando de incorporar en la vigilia, mediante el desdoblamiento, esa voz que sale de los márgenes y capta el interés del lector. En la medida en que el Filósofo quiere hablar libremente, se opone a la norma y se convierte en blanco de las críticas de "los necios perenales", los celosos censores que habían intensificado sus ataques desde la representación del Jubileu de Amores en 1531. Tal vez por eso, el Filósofo habla con un tono un poco distante, válido para crear ironía, que necesita estar suelto para que su mundo interior pueda revelarse espontáneamente. Esa es la razón por la que, de los tres episodios que se representan, el del mercader, el de Cupido y el del Doctor, articulados por el tema común del engaño, sea el segundo el que más se aproxima al propósito de la farsa: transformar al engañador en engañado. En efecto, dentro de esa pluralidad que preside la obra, presente ya en el título, el doble engaño urdido por Cupido, revelador de un mundo que permanece oculto, está destinado a restablecer el orden y a preparar el final feliz. En realidad, lo que se esconde tras la apariencia del amor engañoso es una verdad más profunda del amor, según vemos en este fragmento del diálogo entre el dios del amor y la princesa:

CUPIDO	Oh, que prisiones tan tristes

son las vuessas, mi señora!

GRATA CÉLIA

¡Há! Yo me vengaré ahora
del mal que vos me hezistes;
que si fuera
vuesso amor de tal manera,
como dais a presumir,
escogiérades morir
antes que tal me hiziera.
Fue una cruda hazaña,
que hizo el cruel traidor;
porque el verdadero amor
a nadie jamás engaña.

CUPIDO

Vuestro so,
y si no os tuviera yo
amor en tanta manera,
del cielo no descendiera
al gran peligro en que estó.
Oh, celeste hermosura!
Vos me queríais perdonar,
que para poderos hablar
me puse en tanta ventura
y a vos en tanto pesar.

GRATA CÉLIA

No os dolían
lágrimas que me corrían,
que cada hora era un río?

CUPIDO

Señora mía, yo os fío,
que todas ellas salían
del triste coraçón mío.

GRATA CÉLIA

Ora cred aquello vos,
y veréis qué os saldrá:
el diablo conocerá
raposo en traje de Dios.
Quedaos ahí,
que yo me voy por aquí
a oír los ruisinoles:
no quiero escuchar amores,
pues nunca los conocí.

El fragmento es importante dentro del conjunto dramático no sólo por condensar en sí mismo el mensaje del auto ("porque el verdadero amor / a nadie jamás engaña"), sino también por revelar al espectador que el amor tiene una vida secreta propia que está más allá de las convenciones cortesanas. Para Gil Vicente, la tensión dramática es el resultado de un proceso de descubrimiento continuo y dentro de esta "alternancia discordante" en que discurre el fragmento, y con él toda la obra, lo que nos sorprende no es el código cortesano de la expresión amorosa, visible en el uso de la exclamación e interrogación, que contribuyen a intensificar el tono emotivo de los versos; del adjetivo antepuesto ("cruda hazaña", "cruel traidor", "celeste hermosura", "triste coraçón"), que sirve para destacar una cualidad escogida por el hablante; de la comparación hiperbólica de las lágrimas con el río, que presta vivacidad y énfasis a lo descrito; y del símbolo de la "prisión" para expresar la falta de libertad del amante, sino también la decisión de Grata Célia de abandonar el lugar y "oír los ruisinoles", donde el equilibrio poético resulta conseguido por el vuelo de la imagen y la flexibilidad musical. Y para que la ironía funcione, el hablante tiene que darnos alguna señal de que su discurso hay que entenderlo al revés. De ahí que frente al uso del lenguaje codificado de la expresión cortés ("Señora mía, yo os fío"), lo que se impone es el canto natural de esa ave solitaria, símbolo de la libertad a la que aspira el poeta, cuya intemporalidad permite crear, en el presente de la poesía dramática, la ilusión de lograr la inmortalidad. Sólo cuando nos centramos en lo esencial del diálogo, donde la reproducción de un estilo característico sirve para traducir el engaño dominante ("raposo en traje de Dios"), lo cual sitúa el engaño y la convención a un mismo nivel, nos damos cuenta de que ese Filósofo incomprendido, más que impulsado por el argumento, habla con el lenguaje contradictorio de la aventura amorosa, creando un efecto de suspense con las imágenes y el lenguaje, para liberar la voz de sus modalidades habituales, y descartando lo previsto con el objeto de acceder a lo desconocido[119].

Cuando el lenguaje es poético y no referencial, puede llevarnos a cualquier parte. La voz dramática, como acto sintético, no conoce distinciones y recurre a la máscara o al disfraz para dejar que aflore

la persona oculta que hay detrás. Es lo que hemos visto en las figuras del "loco pregador" en el Sermão de Abrantes o del "Filósofo incomprendido" en la Floresta de Enganos, seres cuyas emociones particulares se revisten de ejemplaridad y así resultan creíbles para los lectores de cualquier época. Una obra dramática es un tejido complejo en el que se integran los personajes, la trama y el lenguaje. Tiene además una forma, a través de la cual se expresa un mensaje previamente diseñado, que los espectadores captan intuitivamente. A veces, esa trama se presenta como una experiencia coherente, como un todo orgánico, que tiene sus propias pautas de transformación y en el que los distintos elementos parecen encajar. Otras, la trama se forja a partir de elementos dispares, como sucede en el teatro vicentino con la mitología, la liturgia y la historia, y lo que hace la voz dramática es unirlos en el presente de la representación, instante creador, alquímico, que supera la suma de las partes y crea la ilusión de algo nuevo a partir de los rasgos ya existentes. En este sentido, podría decirse que una de las características del arte vicentino consiste en moverse desde lo inmediato a lo trascendente, valiéndose de la alegoría, cuya función reside en abrir lo concreto a lo abstracto por vía analógica. Es lo que ocurre con algunos personajes femeninos de los autos religiosos, como Casandra o Mofina Mendes, que no sólo contribuyen al desarrollo de la acción dramática, sino que además refuerzan el núcleo de la trama dentro de un contexto mariano, sirviendo de espejo o de contraste al asunto del auto.

Dentro de la tradición católica, la figura de María se presenta como el modelo de la virgen madre, aquella a quien las mujeres buscan parecerse. En la historia del culto mariano, lo femenino va ligado a la espera de que el Verbo se haga carne, y esa actitud de espera, de absoluta disponibilidad a que lo otro se manifieste, como vemos en la escena de la Anunciación, es inherente a la experiencia del lenguaje poético, que se distingue por su capacidad de alojamiento, por su enorme poder de encarnación de las cosas, de manera que la metáfora de la Encarnación, percibida como relación entre lo femenino y lo masculino, se convierte en acto de configuración estética. Desde este punto de vista, la cantiga entonada por los pastores en el Auto em Pastoril Portugués (1523), que aparece construido en forma de danza y como ilustración satírica del amor no correspondido, según revela el antiguo proverbio que condensa

en gran medida el sentido del auto (“Isto chaman amor louco; / eu por ti e tu por outro”), tiene por objeto resaltar el amor genuino de la Virgen, en su función maternal, sobre el “amor loco” de los malos clérigos:

“Quem é a desposada?

“A Virgen Sagrada.

“Quem é a que parira?

“A Virgem Maria.

“Em Belém, cidade

“muito pequenina,

“vi ũa desposada

“e Virgem parida.

“Em Belém, cidade

“muito pequenina,

“vi ũa desposada

“e Virgem parida.

“Quem é a desposada?

“A Virgem Sagrada.

“Quem é a que parira?

“A Virgem Maria.

“Ũa pobre casa

“toda reluzia,

“os anjos cantavam,

“o mundo dizia:

“Quem é a desposada?

“A Virgem Sagrada.

“Quem é a que parira?

“A Virgem Maria.”

El misterio de María forma parte de la encarnación de Cristo, de ahí el intento de los teólogos medievales por aislar su figura y situarla fuera de la realidad humana. Sin embargo, mientras la religión pretende resolver la aparente contradicción de virgen y madre por vía teológica, la poesía lo hace musicalmente, convirtiendo la inmediatez en presencia de lo desconocido. De este modo, tanto la alternancia de pregunta-respuesta en forma de estribillo a lo largo del poema (“Quem é a desposada? / A Virgem Sagrada. / Quem é a que parira? / A Virgem Maria”), que supone la alternancia de dos coros en la recitación de la cantiga y sirve para subrayar la polaridad analógica de virgen y madre, como la intensa particularización del lugar, matizada por el valor afectivo del diminutivo (“Em Belem, cidade / muito pequenina”), que lo convierte en cifra del universo, permiten la realización estética del discurso autobiográfico, ya que la exaltación de María como mediadora entre Dios y los hombres, que es la imagen más difundida en la literatura medieval, es la que nos lleva a ver la figura de lo femenino como lo único, como instante previo a la historia y a la estética. Al presentar la figura de María como un ser excepcional, como lo absolutamente otro, y situarla fuera de lo humano, lo que hace Gil Vicente es subrayar el ideal de armonía que representa la Virgen con su Niño (“Onde não há concordança, / não há i festa nem dança”, dice el pastor Joane), la posibilidad de

salir de una situación adversa (“um que não tem nem ceitil, / que faz os aitos a el-rei”, afirma el labrador Vasco Afonso, refiriéndose al propio autor), la exigencia de novedad como ruptura del cliché. Al convertir a la Virgen en emblema de la feminidad, el dramaturgo portugués intenta configurar una nueva sensibilidad; la naturaleza mediadora del lenguaje poético, que fuerza al lenguaje convencional a salir de su aparente inercia, a borrar las huellas del conflicto, donde se hubiera establecido la oposición entre masculino y femenino, y sentir lo otro, en el estado de pasividad femenina, como donación de voz en el presente de la escritura[120].

La devoción que Gil Vicente sintió siempre por la Virgen María, sobre todo en su intento por convertir la pasividad de lo femenino en algo estético, tiene mucho que ver con el proceso de construcción de su identidad como dramaturgo. Ésta no puede circunscribirse únicamente a su actividad teatral, que trata de adecuar los espacios representados a los espacios de representación, ni a las intervenciones del Autor al comienzo de los autos, que tanto recuerdan a los Introitos de Torres Naharro, ni a su ejecución personal de las cantigas (“feita e ensoada pelo autor”, señala la acotación escénica a propósito de “Muy graciosa es la donzella”), sino que forma parte de un proceso más amplio de revisión, en el que la imaginación del dramaturgo, siempre contrario a la reproducción imitativa, le llevó a combinar elementos diversos dentro de un solo texto. Mas sin distinción no hay identidad, no hay forma o expresión individual, que es lo que caracteriza a todo escritor. En este sentido, mestre Gil vive en una época de transición, con la nostalgia del mundo de ayer (el “ya no”) y la esperanza de un mundo nuevo (el “todavía no”), consciente de que la tarea moral del poeta, en una sociedad que practica abiertamente el engaño, es denunciar el desorden para restablecer el orden.

El dramaturgo portugués se presenta así como un ser fronterizo, cuyo lenguaje nos enseña a traspasar los límites para encontrar lo que está al otro lado. Su tarea artística es, por tanto, desenmascaradora, encaminada a desvelar lo que se oculta bajo la apariencia, lo cual implica recobrar los impulsos originales de la voz, que sólo se puede expresar de una manera rítmica. Juntas, e inspiradas la una y la otra, música y palabra no dejan de reconocerse mutuamente en el discurso vicentino, ayudándonos a

vislumbrar lo esencial, aquello que nos emociona, sin perdernos en cuestiones de estilo. La música da siempre sensación de unidad y respecto a las cantigas vicentinas, diseminadas a lo largo de sus autos, no es sólo que concentren en sí mismas el mensaje de la pieza, como sucede con el antiguo proverbio en la Farsa de Inês Pereira ("Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube"), o que lleven la acción dramática al punto máximo de tensión, como ocurre con la cantiga compuesta en forma de diálogo ("Donde vindes, filha, / branca e colorida?"), que aparece al comienzo del Auto da Lusitânia, de evidentes connotaciones eróticas, sino que además la musicalidad del lenguaje permite al dramaturgo portugués experimentar con diferentes ritmos, tratando de sorprender al espectador con la propuesta siempre arriesgada de salirse de los límites de lo conocido. En última instancia, la voz dramática sobrevivirá si es capaz de disolver los perfiles biográficos, a veces demasiado reconocibles, de aproximarse a lo impersonal a través de una progresiva desmitificación de todo aquello que recubre los rostros del propio yo, pues la desaparición de éste es la condición de toda escritura verdadera. Y así sentimos que la voz que habla en sus autos, que se disfraza o se desdobla en las figuras del "loco", el "parvo" o el "filósofo", no es la de la persona particular, sino una voz al mismo tiempo singular y anónima, la de "um Gil que faz os aitos a el-rei", junto al cual había participado en las representaciones de una corte fastuosa, pero que había sabido convertirse en nadie, sin querer dejar huellas visibles entre lo poetizado y lo vivido, entre el oficio del ourives y el reconocimiento del trovador. Es con esa voz anónima de la tradición compartida, pero que está en el interior del poeta, con la que Gil Vicente llega a las capas más profundas de su propia lengua, a la espera de una señal, de un enigma que brota luminoso como fruto de una sutil metamorfosis.

---

[112] Hablando de la naturaleza del lenguaje poético, que se caracteriza porque crea imaginariamente su propia realidad, afirma D.Innerarity: "Cuanto más rica es la expresión poética, tanto más presente está en lo dicho", en La irrealidad literaria, Pamplona, Eunsa, 1995, p.19. En cuanto al discurso autobiográfico, cuya literariedad aparece condicionada tanto por la enunciación del emisor como por la aceptación del receptor, tengo en cuenta, entre

otros, el ensayo de G.Genette, “Ficción y dicción”, en Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993, pp.11-34.

[113] La escritura autobiográfica, que pretende eternizar el instante, apunta hacia una construcción de la identidad, ética y artística, en la que el deseo lucha por cubrir la distancia entre la realidad y el recuerdo. Dicha escritura interrumpe el discurso de la vida para situarse en lo imaginario, al margen del mundo convencional, como hace la poesía. Por eso, el discurso autobiográfico hay que verlo como virtualidad de poiesis antes que de mimesis. En este sentido, véase el ensayo de D.Villanueva, “Para una pragmática de la autobiografía”, en El polen de las ideas, Barcelona, PPU, 1991, pp.95-114. Por lo demás, el pensamiento autobiográfico ocupa un lugar importante en el siglo XVI, momento histórico determinado por la búsqueda de la unidad. Véase, para ello, el trabajo de D.Demetrio, Escribirse. La autobiografía como creación de uno mismo, Barcelona, Paidós, 1999, pp.59-72.

[114] En la obra dramática se establece un pacto tácito entre el actor y el espectador. En virtud de ello, mientras dura la representación, puede suceder que el espectador se sienta protagonista de aquella experiencia desarrollada por el autor, de manera que esa creencia conlleva una sublimación de lo real, una metamorfosis de lo autobiográfico en artístico. De acuerdo por Ph.Lejeune, que considera el relato autobiográfico “regido por un pacto” (Véase su estudio, El pacto autobiográfico y otros estudios, Málaga, Megazul, 1994), lo más importante es la organización de la experiencia vivida en el discurso, la forma empleada por quien la dice o comunica al lector. En cuanto a la influencia en el discurso dramático de diversos géneros literarios, sobre todo de la retórica forense, aplicada al sermón burlesco, remito al trabajo de J.Enders, Rhetoric and the Origins of Medieval Drama, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.

[115] El mensaje utópico de este sermón, con su sentido apocalíptico, implica una ruptura de los límites, un cambio que es promesa de renovación y que el disfraz hace posible. La máscara de fraile loco le permite al autor jugar entre lo permitido y lo prohibido, dentro de la fiesta del carnaval, a la que el sermón va ligado. Aludiendo al juego de las máscaras, señala R.Caillois: “Aparecen en la fiesta,

interregno de vértigo, de efervescencia y de fluidez, donde todo el orden que hay en el mundo es abolido pasajeramente para resurgir revitalizado", en Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo, México, FCE, 1994, p.143. En cuanto a la visión apocalíptica del sermón, que tiene mucho de esperanza paradójica, remito al trabajo de N.Cohn, En pos del milenio, Barcelona, Barral Editores, 1971.

[116] En su ensayo "El arte de la biografía", hablando del desarrollo de lo individual en los tiempos modernos, señala M.Schwob: "El arte está en la parte opuesta a las ideas generales, solamente describe lo que es individual, sólo desea lo único. No clasifica, desclasifica", en Ensayos y perfiles, México, FCE, 2006, p.139. Gil Vicente ha sabido elegir, entre otros personajes afines, un carácter único, vivo, que no se parezca a ningún otro y sea él mismo, como exige toda creación artística. En este sentido, véase el ensayo de C.Stathatos, "Reconsidering the Temporal Unity of Gil Vicente's Auto da Índia (en Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio, Lisboa, Difel, 1991, pp.475-486), en donde considera al Auto da Índia como preparación de la Farsa de Inês Pereira.

[117] El mito del "hombre salvaje", asociado a una cultura en decadencia y relacionado con lo grotesco del carnaval, forma parte del "imaginario simbólico", que C.Gilbert Dubois ha definido como "funcionamiento individual y colectivo de las imágenes organizadas en sistemas significantes", en L'imaginaire de la Renaissance, Paris, PUF, 1985, p.18. En cuanto al repertorio figurativo del arte vicentino, que trabaja con distintas artes y planos de materialización, remito al ensayo de P.Pereira, "Gil Vicente e a contaminacão das artes. O Teatro na arquitectura – o caso do Manuelino", en Temas vicentinos. Actas do Colóquio en torno da obra de Gil Vicente, Lisboa, INCM, 1992, pp.101-123. Respecto a los símbolos de la serpiente y el león, recogidos por la tradición iconográfica, remito al estudio de S.Sebastián, Mensaje simbólico del arte medieval, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

[118] El tiempo cambiante en el que vive Gil Vicente hace visible este sentido de la utopía. Aludiendo a él, señala C.Magris: "La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que

crea una irreprimible necesidad de rescate", en Utopía y desencanto, Barcelona, Anagrama, 2001, p.15. En cuanto al simbolismo iniciático de los ritos de paso, tan marcado en la escritura del auto, remito al estudio de Arnold van Gennep, Los ritos de paso, Madrid, Taurus, 1981. Respecto al discurso dramático de esta obra, llena de tensiones y ambigüedades, tengo en cuenta el artículo de I.Almeida, "Bis repetita placent. Para uma relectura do Triunfo do Inverno e do Verão", en Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert, Lisboa, INCM, 2011, pp.251-260. Sobre el análisis más amplio del romance, véase mi ensayo "Los romances de Gil Vicente", en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.87-111.

[119] El autor del Lazarillo se vale de la forma epistolar entonces vigente para garantizar al lector la veracidad de los hechos reales. Aludiendo a este pacto autobiográfico que se da en la narración entre el narrador y el lector, señala F.Rico: "Pero las cartas eran de suyo una variedad expresiva reservada para la narración de hechos reales, y el esbozo de carta, por tanto, garantizaba al Lazarillo una inicial presunción de veracidad", en Problemas del "Lazarillo", Madrid, Cátedra, 1988, p.1555. En cuanto a la expresión particular del discurso autobiográfico, que en el caso del Filósofo incomprendido supone la búsqueda de la verdad sobre uno mismo, deformada por la censura de "los necios perenales", y una cierta complicidad con el lector, remito al estudio de Paul J.Eakin, En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad (Madrid, Megazul / Endymión, 1994, pp.231-292), en donde se analiza la dimensión ficticia de la autobiografía. En cuanto al amor de Cupido, aislado de la realidad y disfrazado por la retórica del amor cortés, véase la edición de M.J.Brilhante (Lisboa, Quimera, 1992).

[120] Aludiendo a "la pura pasividad femenil", de la que hablaba Bajtin, señala N.Catelli: "Más todavía: la configuración estética nos es presentada a través de la metáfora de la Encarnación, como modelo de relación entre lo masculino y lo femenino", en El espacio autobiográfico, Barcelona, Lumen, 1991, p.88. A esa modalidad contradictoria de la escritura autobiográfica, en cuanto permite al lector vivir la ilusión de adentrarse en una experiencia real, aunque distinta de la ocurrida históricamente, pues el yo que escribe no coincide con el yo que existe, se ha referido también J.Mª Pozuelo

Yvancos en su estudio, De la autobiografía, Barcelona, Crítica, 2006. Respecto a las variantes líricas de las canciones marianas en el teatro de Gil Vicente, remito al ensayo de M.Martins, “Canções marianas musicadas nos autos vicentinos”, en Didaskalia, VII (1977), pp.399-432.

XIII

Gil Vicente y los poetas españoles del Siglo XX

En el prólogo a La Soledad (1861), de Augusto Ferrán, escribió Bécquer: “Las poesías de este libro son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía”. Con estas palabras, la poesía popular se presenta como la voz de la tradición, sin la cual no podría existir, que sigue estando viva en la recreación de cada poeta individual. Esta continuidad recreadora de lo tradicional, forjada en la Institución Libre de Enseñanza y más tarde en la Residencia de Estudiantes, alimentó los primeros libros de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, de los que procede la poesía española de la primera mitad del siglo XX, obras de aprendizaje en las que, bajo la superficie modernista, ambos poetas intentan ver concretado el propio interior con la técnica más flexible de la canción tradicional. De este modo, su lenguaje poético surge ya en los comienzos con la fuerza latente de un fondo sumergido, de ahí su enorme poder de sugerencia, haciendo de la creación un lugar de acogida y conservando la posibilidad de su propio desarrollo. Tanto Machado como Juan Ramón percibieron desde un principio la necesidad de estar en permanente contacto con la poesía tradicional, pues sin ella resulta imposible la renovación poética, y la concibieron como una forma de unión con lo secreto, con lo que se aleja del mundo conocido, como si el movimiento enigmático de su escritura les llevase hacia el centro de lo oculto, hacia la vida subterránea que emite un aura radiante y cuyo momento de plenitud, situado fuera del transcurrir, teje un hilo invisible, de misteriosa transparencia, y hace emerger la melodía del poema[121].

La labor del poeta, en cualquier época, es hundirse en el cauce sumergido de la tradición y alumbrar una palabra nueva. Dentro de la generación de 1898, tal vez sea Antonio Machado el escritor que muestra una mayor continuidad con la forma dinámica de la tradición, que procede siempre por eliminación de lo anecdótico y

reducción a lo esencial. Con la memoria de la armonía totalizadora con que Francisco Giner y Manuel Cossío supieron articular su pensamiento, a la que vino a sumarse la formación folklórica en el ámbito familiar, desde Agustín Durán hasta Demófilo, se esforzó Machado por reinventar el pasado, con la ayuda de su doble Juan de Mairena, haciendo de su obediencia a la palabra ("y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas"), el nacimiento de algo vivo, de lo que acaso por nacer en las capas más oscuras de la memoria le es más propio. Así, cuando en Los Complementarios hace su antología personal, obra a la que el propio Machado califica de "borradores y apuntes impublicables, escritos desde el año 1912 en que fui trasladado a Baeza, hasta el 1 de Junio de 1925", nos da un período de amplia referencia, en el que se produce la incorporación definitiva de lo popular a su poesía. La fecha clave es la del año 1922, después que Menéndez Pidal había pronunciado su célebre conferencia en el Ateneo madrileño en 1919; Pedro Henríquez Ureña su Versificación irregular en 1920 y Julio Cejador el primer tomo de La verdadera poesía castellana en 1921, al que pertenecen los cuatro cantarcillos copiados del teatro de Gil Vicente: "Cantan los gallos" y "Si dormís doncella", de Quem tem farelos?; "¿Cuál es la niña", de O Velho da horta; y "Malherida iba la garza", de la Farsa de Inês Pereira. Y aunque no se da la misma imitación que observamos respecto a las canciones de Lope de Vega, cuya asimilación planea a lo largo de la poesía machadiana, según vemos en la sección "Canciones del alto Duero" de Nuevas canciones (1917-1930), no por ello deja de estar presente la sutileza del arte individual y refinado de los cantarcillos que Gil Vicente recoge en su teatro, fuente inagotable de poesía tradicional. Sorprende, dentro de la antología, la concisión y exactitud de ciertas notas sobre la lírica tradicional, así como las correspondencias entre ciertas letras para cantar, que desempeñan la doble función de ser depositarias de la tradición oral y de introducir intermedios líricos en las obras dramáticas. Si la misma selección de las canciones vicentinas indica ya una toma de posición por parte del antólogo, en un momento en el que, además, el poeta andaluz estaba elaborando su ensayo "Reflexiones sobre la lírica", que vería la luz en 1925 y que resulta de enorme interés para el conocimiento de su sensibilidad crítica, resulta evidente que Machado utiliza las formas de la canción tradicional, transmitida de generación en generación, para apelar a la familiaridad del público

con este tipo de poesía y darnos su visión de lo poético como ejercicio de desasimiento, que tiende a la transparencia y ofrece una sorprendente naturalidad. Y así nos dice por boca de su apócrifo Juan de Mairena:

Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía.

Si poco antes Mairena había identificado el folklore con el saber popular ("lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe"), ahora añade dos importantes matizaciones sobre la lírica popular: su impersonalización ("alguien que no sabemos quién es"), pues la canción tradicional, en gran medida, desposee al autor, lo anula y se impone a él hasta borrarlo; y el olvido al que está sujeta ("podemos ignorar quién sea"), que así aparece como estado necesario para la creación poética ("Se canta lo que se pierde", dirá el poeta andaluz en una de sus canciones a Guiomar). De este modo, la actitud que Machado mantiene ante la canción tradicional es la de una absoluta disponibilidad, lo mismo que hizo Gil Vicente, de no tratar de instalarse en ella, interponiendo su sombra inútil y grotesca, sino de permitir que discurra libremente, dejando que diga por sí misma lo que tiene que decir[122].

En su obra Conversaciones con Juan Ramón (1958), elaborada en su mayor parte desde agosto de 1953 a junio de 1955, el crítico Ricardo Gullón recoge la siguiente declaración del poeta andaluz: "Creo en la poesía que es moderna en su época. Cada siglo tiene la suya, mas hay un elemento que sigue vivo en la del pasado, porque fue expresión actual de una belleza eterna". Con ella, no sólo subraya la falta de límites de la modernidad, noción en cierta media autófaga, sino también la supervivencia de la poesía tradicional, su derecho a no ser dominada por la totalidad de una historia homogénea. Esto es lo que hace que la heterogeneidad de tal poesía se perciba no de forma lineal, sino intermitente o discontinua, pero no por ello menos intensa. Así lo vemos en la relación que Juan

Ramón Jiménez mantuvo con la poesía tradicional, a la que fue fiel durante toda su vida, dando preferencia, en la asimilación de las canciones antiguas, a la repetición del estribillo y al paralelismo de su estructura. Estas canciones con estribillo no sólo aparecen en los libros de la primera época, como Baladas de primavera (1910), sino también en los posteriores al Diario (1917), como Canción (1936) y La estación total (1923-1946), en una época donde domina el uso del verso libre y muchos de los poemas recuerdan el estilo de los antiguos cancioneros. Tanto su sentido musical como el amplio espacio que dio a las canciones en sus antologías revelan un contacto permanente con las escuchas profundas de la canción tradicional, sin las cuales no podría darse la voz poética. Una poesía en la que el cantar, a fuerza de profundizar, se vuelve pensamiento, expresión del alma ("Tú sólo el alma de los versos mira", aconseja Lope de Vega). Tal vez por eso, Gil Vicente fue centro de atención constante para Juan Ramón y uno de sus poetas preferidos, pues sus canciones, expansivas y sugerentes, muestran la doble condición de la poesía: saber y sabor. Sabiduría popular y paladar delicado para gustarla. Ya en los años inmediatos a su salida de España, durante su estancia en Cuba entre 1937 y 1938, cuando Juan Ramón prepara el ciclo de conferencias que más tarde se publicarán con el título de El trabajo gustoso (1961), contrapone a la poesía codificada y artificiosa de los Cancioneros, representada por las "recreaciones arqueológicas" que hace Rubén Darío, al añadir siete "Dezires, layes y canciones" a la segunda edición de sus Prosas profanas (1901), las canciones hondas y sencillas de Gil Vicente. Y al copiar la versión de la cantiga "Malherida iba la garza", de la Farsa de Inês Pereira (1523), con la variante que figura en el Libro de música (1562), de Diego Pisador, señala el andaluz universal:

No es posible decir más con menos. Esta garza ya la oigo gritar en sueños, con frecuencia, desde que leí, hace muchos, muchos años, la canción. Con ella grita toda la mujer española de sus siglos. Es emoción libre, voladora; la canción vuela como la garza.

Ambos poetas parecen estar en la misma línea ética y estética. Les aproxima el cultivo de la sencillez, pero lograda con un esfuerzo

muy riguroso. Además, en la evocación juanrramoniana es preciso subrayar dos rasgos característicos de la lírica tradicional: su condición femenina ("Con ella grita toda la mujer española de sus siglos"), entendida no como una forma determinada de escritura, pues la poesía es tal vez la visión artística más asexuada, sino como ejercicio de inmersión en el fondo, de ahí que la mayor parte de la poesía medieval aparezca casi siempre en boca de mujer; y en segundo lugar, su ligereza o levedad ("Es emoción libre, voladora; la canción vuela como la garza"), donde la alada naturaleza de la palabra poética, que le viene de un deseo infinito, es lo que la hace salir de sus límites y emprender un viaje interior de gran altura, como el de la garza, en el que el poeta puede acabar quemándose. Pero sin ese riesgo, sin ese fuego destructor, no hay poesía. Sólo de la apertura hacia lo extraño surge el poema.

Ahora bien, Juan Ramón Jiménez no sólo se limita a evocar una experiencia ajena, como la del dramaturgo portugués, a quien llama varias veces "un Shakespeare sin madurar", sino que además la transfiere a su propia creación artística. Así, dentro de la sección "Canciones de la nueva luz", que se integran en La estación total, el poema titulado "La estrella venida", construido de acuerdo con el movimiento rítmico del antiguo cosante, evoca claras resonancias vicentinas:

En el naranjo está la estrella,

a ver quién puede cogerla.

Pronto, venid con las perlas,

traed las redes de seda.

5 En el tejado está la estrella,

a ver quién puede cogerla.

¡Oh, qué olor de primavera

su pomo de luz eterna!

En los ojos está la estrella,

10 a ver quién puede cogerla.

¡Por el aire, por la hierba,

cuidado que no se pierda!

¡En el amor está la estrella!

¡A ver quién puede cogerla!

No es difícil percibir, dentro del proceso de idealización en que transcurre el poema, una analogía con la canción “Muy graciosa es la donzella”, del Auto da Sibila Cassandra (1513), donde la exaltación de la virgen María sirve de contraste a la necedad de Casandra, pero Juan Ramón se aleja de las fórmulas del auto navideño (“Digas tú, el pastorcito”), no de los esquemas de la canción tradicional, como el uso del estribillo (“a ver quién puede cogerla”) y la construcción paralelística de las estrofas, para darnos su propia visión del amor trascendido. En efecto, siguiendo la interpretación alegórica del dramaturgo portugués, de presentar la belleza de María como un proceso de sublimación artística, que discurre de lo inmediato a lo trascendente (“si la nave, la vela o la estrella / es tan bella”), también aquí Juan Ramón se mueve de lo concreto a lo abstracto, desde “el naranjo” hasta “el amor”, pasando por “las perlas”, “los ojos” y “el aire”, símbolos que revelan un contexto erótico-poético, haciendo de “la estrella”, cuya luz

simboliza la poesía misma, la búsqueda de esa existencia latente. En este sentido, tanto la marca subjetiva de la exclamación ("cuidado que no se pierda!"), que traduce el punto de vista del hablante, como el símbolo de la red en su función de acogida ("traed las redes de seda"), expresan la condición misteriosa de la palabra poética, que aquí se identifica con la amorosa ("¡En el amor está la estrella!"), lo cual nos hace ver que es característico de ambas despertar la emoción hacia lo extraño. Si la escritura poética nos permite acceder a una nueva dimensión de la vida, tratando de conseguir lo imposible, nada mejor que convertirla en experiencia de la totalidad, como intenta hacer Juan Ramón a partir de uno de sus libros más plenos, La estación total con las canciones de la nueva luz (1923-1946), en el que logra una participación con lo infinito sin fronteras, con la eternidad de la belleza en el instante del poema ("su pomo de luz eterna"), como antes lo había hecho Gil Vicente en sus canciones[123].

En su escritura poética, titulada significativamente Obra en marcha, Juan Ramón Jiménez no se prestó nunca a lo vulgar, a lo fácil de la expresión cristalizada. Su renuncia solitaria, su permanente deseo de eternidad, basado en su constante dedicación al ejercicio poético ("¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!", escuchamos en el revelador poema de Eternidades), se convirtió en ejemplo a seguir por la "joven literatura" del momento, de la que saldrá la generación del tricentenario gongorino, más antológica que ontológica, que si en un principio consideró a Juan Ramón como el poeta perfecto de cancionero, fue impacientándose ante la actitud minoritaria del maestro y aproximándose a la visión realista de Neruda ("La antigua juventud gongorinera / que tornado se ha nerudataria", dirá más tarde con gracia un conocido poeta), al que el poeta andaluz considera por estos años como representante de "la hinchazón anecdótica", lo cual produjo en Juan Ramón un enorme resentimiento, que lo llevó a defenderse, en muchos casos con virulencia, de los ataques casi siempre infundados de los jóvenes poetas, según vemos en las páginas del diario El Sol entre 1931 y 1932, y a censurar el formalismo temático de los poemas realistas, hábilmente construidos, pero sin alma, reafirmándose en la hondura solitaria de su palabra ("Cada vez que en España se levante una minoría, volverá la cabeza hacia mí como al sol", dirá quien por esos años se sentía como norte y guía de la poesía española). ¿No

fue acaso este alejamiento, por parte de los poetas del 27, el que fue forjando el progresivo olvido del maestro y después, ya en el exilio, su falta de influencia sobre las jóvenes generaciones de poetas? A veces la historia suele disfrazarse de cierta apariencia, de cierta contención retórica, para hacerla más presentable, pero bajo la transparencia de tantas máscaras la palabra sigue cantando su propia libertad.

Sin embargo, aunque en varios momentos Juan Ramón se mostró más europeo que español, actitud que por entonces le reprochó Rubén Darío, no por ello renunció a las raíces de nuestra tradición, de la que se alimenta cualquier novedad ("El poeta mejor viene de lo tradicional, y desde la rica mina profunda alcanza, si tiene alcance, las aéreas ramas solares de la auténtica novedad", nos dice en Estética y ética estética). ¿Podría entenderse la generación del 27 sin esta unión de tradición y novedad? ¿No es éste el rasgo que mejor la configura? En realidad, esa vena íntima de la canción tradicional, que vibra y nos estremece con su contacto humano, es la que en sus primeros libros practicaron estos poetas, sobre todo Lorca y Alberti, quienes no impusieron su voz, sino que la dejaron expresarse con su propio ritmo. De los dos, fue Alberti el que recogió esta poesía tradicional con mayor entusiasmo, al menos en sus obras iniciales ("He ganado otro mundo", escribe en 1932), y el que supo salvar la naturalidad de lo viviente contra todo poder. Ya en su libro de memorias La arboleda perdida (1959-1988), el poeta gaditano repite varias veces una declaración lejana: su poesía comienza con la lectura directa de los Cancioneros y de Gil Vicente. En cuanto a la presencia de éste, se da con mayor intensidad en los poemas de Marinero en tierra (1925), que giran en torno a la nostalgia del mar, su paraíso de la infancia, y se expresan con el ritmo ágil de la lírica popular. El verso de arte menor aquí empleado, además de responder a los versos breves de los Cancioneros tradicionales o a la presencia de las lecturas de Machado y Juan Ramón, obedece también a un deseo de pensar y decir esenciales. A este afán por evitar lo meramente retórico contribuye también el sentido musical de la canción, que intenta comunicar al lector un mensaje de naturalidad. Veamos una de las más representativas:

SUEÑO

"¡A los remos, remadores!"

Gil Vicente

Noche.

Verde caracol, la luna.

Sobre todas las terrazas,

blancas doncellas desnudas.

¡Remadores, a remar!

De la tierra emerge el globo

que ha de morir en el mar.

Alba.

Dormíos, blancas doncellas,

hasta que el globo no caiga

en brazos de la marea.

¡Remadores, a remar;

hasta que el globo no duerma

entre los senos del mar!

Para Alberti, como antes para Baudelaire, el sueño se convierte, desde su oscura potencialidad, en vía o camino hacia la trascendencia y el marinero, figura del poeta, en el hombre libre. Tomando como punto de partida la cantiga que cantan los Hidalgos en la Nau de Amores (1527), de Gil Vicente, donde los personajes que se embarcan comparten la situación común de ser desgraciados en el amor ("Muy serena está la mar, / a los remos, remadores: / esta es la nave d'amores"), Alberti pone el acento en la acción de remar, que implica un impulso hacia lo desconocido. Y a esa acción se subordinan los recursos expresivos del poema, la marca exclamativa del estribillo ("¡Remadores, a remar!"), que nos invita a una experiencia subjetiva del viaje; el verso bisílabo blanco, que encabeza cada par de estrofas en forma simétrica ("Noche" y "Alba"), marcando así el paso de un estado a otro con su referencia temporal; y sobre todo el clima onírico en que transcurre el poema, donde el "verde caracol" de la luna, de raíz lorquiana, con su espiral de fecundidad, la desnudez de las "blancas doncellas", que remite a la lírica de Juan Ramón, y la imagen ultraísta del "globo" como símbolo del sol, se asocian en el fondo virtual del sueño (nótese, además del título, las alusiones verbales "Dormíos" y "hasta que el globo no duerma"), y hacen de ese viaje imaginario, no algo temido, como sucede con el mar en las cantigas medievales, sino algo plenamente aceptado, una experiencia donde lo erótico y lo poético van juntos y se confunden. Para Alberti, ese viaje marino vendría a ser el descubrimiento de un cauce, de una mediación sólo posible por el sueño, que conduce al hallazgo de la realidad oculta a partir de la poesía[124].

Ponerse a leer supone una situación de escucha, la de estar dispuestos a dejarnos decir por la palabra, que nos hace retornar al lugar del que brotó. Esta fidelidad a la voz originaria se cumple en uno de los escritores pertenecientes a la generación de 1936, Álvaro Cunqueiro Mora, que escribió en gallego y en castellano, coincidió en sus comienzos con la corriente neotradicionalista de la generación del 27, intentando recuperar la tradición de los cancioneros medievales, lo cual constituye la esencia del movimiento neotrovadoresco, vigente en Galicia durante la década de los años 30, y publicó tres obras bajo este signo: Cantiga nova que se chama riveira (1933), con la que obtuvo el premio Gil Vicente en 1934, Dona do corpo delgado (1950, aunque escrita

entre 1933 y 1936) y Herba aquí ou acolá (1980, compuesta entre 1941 y 1946). De las tres, es sin duda la primera la que muestra una mayor relación con los cancioneros medievales, en los que Cunqueiro halló el molde adecuado para verter los nuevos contenidos. Tomando como punto de partida la estructura paralelística de las cantigas de amigo, que habían sido editadas por J.J.Nunes en 1928, retiene de ellas dos rasgos básicos: la tensión dramática y el discurso simbólico. A lo largo de este proceso de asimilación, que duró toda su vida, Cunqueiro fue consciente de que el decir poético sólo se da cuando el sonido y el sentido se encuentran como palabra, de ahí la necesidad de mantener un ritmo adecuado, que se corresponde con el latir del texto. Tal continuidad rítmica es la que mantiene el hilo de la escritura de su producción cancioneril y aparece de forma expresa en el poema "Pero Meogo no verde prado", incluido en la tercera de las obras citadas, dentro de la sección "Vellas sombras e novos campos", dedicado al trovador de los ciervos:

-Dime a onde vas, miña cerva ferida,

dime a onde vas, pólo meu amor!

-Vou para o verso dunha cantiga,

meu cazador!

-Dime a onde vai teu cabelo, doncela,

dime a onde vai, pólo meu amor!

-Vai pra unha fita verde de seda,

meu cazador!

-Dime unha cita de alba, amiga,

10 dime unha cita, pólo meu amor!

-Onde o cervo do monte a i-auga volvía,

meu cazador!

-Nuca vi cerva nos beizos deitada,

nunca vi fita que atese no vento,

15 nunca vi cervo que volvese o alto,

polo meu amor!

Como es sabido, el punto de partida es la cantiga IX de Pero Meogo ("Digades, filha, mya filha velida"), construida en forma de diálogo dramático, pasando de la pregunta interesada de la madre a la respuesta demorada de la hija, y en la que lo único que permanece inalterable en el ánimo del oyente es la supervivencia del ardor sexual, expresada por el estribillo ("Os amores ey"), que es previa a la creación del diálogo que lo desarrolla. Desde esta perspectiva del instinto liberador, pues la cantiga de Meogo pretende ser la expresión del amor libre, la cantiga de Cunqueiro conserva los elementos simbólicos del agua y los ciervos ("Onde o cervo do monte i-auga volvía"), si bien hay una transferencia de lo erótico a lo poético ("Vou para o verso dunha cantiga"), pero añade otros, como el cabello para aludir a la virginidad de la joven, el alba como lugar de encuentro amoroso, que ya desde las jarchas se relaciona con la separación de los amantes, y el viento como revelación del amor, presente en toda la lírica tradicional. Pero, sobre todo, Cunqueiro identifica el amigo con el cazador ("meu cazador"), siendo éste el que hiere a la cierva, lo cual no hubiera sido posible sin la lectura de dos cantigas de Gil Vicente: "Halcón que se atreve", que aparece al final de la Comédia de Rubena (1521), en donde, utilizando el tópico de la caza de cetrería con halcones, practicada por los nobles durante la Edad Media, el dramaturgo portugués la pone como ejemplo del amante atrevido que fracasa en sus

pretensiones amorosas; y "-Donde vindes, filha", del Auto da Lusitânia (1532), puesta en boca de la mujer de un sastre judío y que ella prefiere a los romances entonces de moda, donde Gil Vicente, siguiendo el contexto dramático y la intención erótica de Meogo, revela, mediante el estribillo ("branca e colorida?"), la causa de la turbación de la muchacha: el encuentro con el amante a orillas del río ("de ribas de hum rio") y bajo el rosal ("em hum rosal florido"), asimilando y perfeccionando los elementos tradicionales. Ésta es también la línea que sigue Cunqueiro: la expresión de un proceso sentimental en el que la liberación del amor se presenta poéticamente como algo verosímil, como algo que la ficción pretende hacer creíble, recordando por el lenguaje lo que una vez fue vida sentida, pues la fórmula de la cantiga de amigo, cuyo estribillo parece haberse originado en los movimientos de la danza, pone de manifiesto un fondo común para la lírica europea, basado en la antigua canción de mujer[125].

La auténtica poesía, incluida la mal llamada poesía popular, es siempre obra de poetas cultos. Éstos, además de recoger las canciones de la tradición popular, seleccionan lo más significativo de ellas, incorporando la técnica paralelística del estribillo de acuerdo con el doble principio de la variedad dentro de la unidad, con el que se consigue un notable ahorro expresivo. Esto es lo que hizo Gil Vicente al incluir las canciones populares en su teatro, técnica seguida más tarde por Lope de Vega, que cumplen la triple función de crear ambiente mediante la música, caracterizar sicológicamente a los personajes y duplicar la acción dramática. Siguiendo la costumbre de los poetas del 27 de recrear lo popular, sobre todo Lorca y Alberti, Blas de Otero, que conoce bien los antiguos romanceros y cancioneros, no se limita a mimetizar la canción popular, sino a estilizarla y depurarla con su personalidad. De esta manera, en el capítulo III de Que trata de España (1964), titulado precisamente "Cantares", el poeta bilbaíno se inspira en una conocida cantiga vicentina para expresar sus deseos de armonía y fraternidad. Veamos los dos textos:

▪

Muy graciosa es la doncella: ¡cómo es bella y hermosa! Digas tú, el

NO REÑADES Muy graciosa es la doncella

Para el poeta tradicional todo está dicho, pero todo hay que decirlo de otra forma. En la cantiga de Gil Vicente, que da fin al Auto da Sibila Casandra (1513), los personajes cantan la belleza de María, símbolo de perfección espiritual. Todos los estamentos sociales, representados por el marinero, el caballero y el pastor, se subordinan a esa belleza absoluta para hacer ver a Casandra su error y el papel que le corresponde dentro del orden jerárquico. Dentro de un proceso continuo en el que se encadenan el simbolismo ascendente ("nave", "vela" y "estrella") y la rima cruzada de los dos primeros versos ("graciosa y hermosa", "bella y doncella"), es la técnica paralelística la que esclarece el motivo del poema, la armonía social, y el apego de Gil Vicente a lo popular. Por su parte, Blas de Otero mantiene algunos elementos constructivos de la poesía tradicional, como la declaración seguida de exhortación o pregunta ("Digas tú"), el paralelismo y el vocabulario sencillo, pero sustituye "doncella" por "palomba" en el estribillo; cambia el adjetivo "bella", con el que finaliza cada estrofa de la cantiga vicentina, por "paz no mar", "paz no ar" y "no riñades"; y modifica parcialmente los destinatarios ("el marinero", "el avionero", "meu menino"). ¿A qué obedecen estos cambios? Si tenemos en cuenta que, al escribir Que trata de España (1964), Otero se encuentra preocupado por la falta de libertad en nuestro país, debido a la censura entonces dominante, se entiende la presencia de la "palomba" que centra el poema, símbolo de inocencia; la reiteración de la fórmula apelativa ("no riñades"), que expresa el deseo de armonía; la analogía entre "el mar" y "el aire", símbolos de metamorfosis y libertad, por ocupar posiciones equivalentes al final de cada estrofa; y la sustitución de "el pastorcito" por "meu menino", ambos sintagmas cargados de afectividad mediante el uso del diminutivo, aunque más personal el segundo, según indica el posesivo. La identificación de Otero con el espíritu y la letra de la canción vicentina, que incluso llega a mezclar términos en castellano y portugués, demuestra no sólo que la separación entre lo popular y lo culto es difícil de establecer, porque son diferencias que la tradición supera e integra con el tiempo, sino también que el sentido del texto se apoya sobre la recurrencia, principio básico de la poesía tradicional, pues, gracias a la asimilación del estilo formulario, la palabra media entre el

individuo y la colectividad. Como esa paloma que vuela libre en el aire (“paz no ar”), elemento poético por excelencia, también la palabra debe mantenerse ligera, desprovista de cualquier intencionalidad, pues sólo así se mostrará más plena y se convertirá en canto solidario[126].

Dentro de la llamada “generación del medio siglo”, cuyos componentes coincidieron en sus comienzos con los poetas sociales, la poesía de José Ángel Valente se singulariza por un doble movimiento: Un recuento del material poético y la exploración de nuevas zonas. En este sentido, su obra Breve son (1953-1968), que cubre un lapso de composición muy amplio, apunta a una estética del poema breve, que ha sido determinante de la modernidad y a la que el poeta orensano ha permanecido siempre fiel. En realidad, este libro responde al interés que el autor ha tenido por la poesía de corte tradicional. Valente siempre ha pensado que el poeta que se mueva en una órbita de poesía culta, si no tiene oído para lo popular, es imposible su renovación poética. Por eso, paralelamente a la escritura de los otros libros de poesía, más volcados a la experiencia histórica, como A modo de esperanza (1955) y La memoria y los signos (1966), el poeta sintió la tentación de la canción y escribió canciones desde el primer momento, de forma muy espontánea y fuera de lo que la moda pedía. De las tres `partes en que se divide Breve son, la primera es la que más se adapta al molde de la canción tradicional y, dentro de ella, encontramos el siguiente poema:

TRES CANCIONES DE BARCAS

I

Al barquero de este río

dije: -Vámonos;

barquero,

dame la mano.

Dijo el barquero: -Quien pasa
no regresa de este paso.

Dije: -Barquero,
vámonos.

II

Que nadar sé, barquero,
que nadar sé,

aunque el amor sea alto,
que nadar sé,

alto y oscuro sea,
que nadar sé.

III

En la barca vamos sin testigo,
vamos en la barca del frío.

Vamos en la barca amarga,
quien no da moneda no pasa.

Quien no da moneda viva

20 sin barca queda ni orilla.

Vamos en la barca.

El tópico clásico del cursus animarum post mortem, ya presente en los Diálogos de Luciano y asimilado en el Renacimiento por Alfonso de Valdés en su Diálogo de Mercurio y Carón y por Gil Vicente en la serie de las Barcas, forma parte de un rito de paso, que es necesario realizar para acceder a una nueva vida. Resulta claro que Valente utiliza la forma del diálogo, de tanta vigencia en la época renacentista, como medio de reflejar la tensión dramática y los distintos puntos de vista de los interlocutores. Sin embargo, hay un cambio fundamental: Mientras en las barcas vicentinas los distintos personajes se someten a las órdenes del Diablo, que actúa como barquero y dirige la acción, lo que domina en este poema es un sentimiento de aceptación, no de rebeldía, de consentimiento activo en la muerte, en relación con los primeros libros de Valente. A ello obedecen los distintos recursos expresivos: el uso de la forma verbal en imperativo ("vámonos"), propia del lenguaje apelativo, que revela una experiencia compartida; la reiteración del sintagma verbal ("que nadar sé"), que expresa la certeza de surcar ese mar, aunque sea "alto y oscuro", adjetivos cuyo valor metafórico los relaciona con la experiencia poética, que exige siempre el riesgo de ingresar en un ámbito distinto, en un mar de gran altura; y por último, el símbolo de la barca, ya presente en el Libro de los muertos egipcio, donde aparecen también el peso de los cuerpos y la moneda que hay que pagar, y a la que se califica de amarga, porque exige la difícil prueba de pasar de un estado a otro, de la muerte a la vida, pues tal es el sentido escueto de toda iniciación.

Además, sobre la lectura de las Barcas vicentinas están operando otras resonancias: el mito de Caronte en la primera estrofa y la presencia tanto de San Juan de la Cruz como de Quevedo en la segunda, pues en la repetición del sintagma verbal "que nadar sé", eje de la parte central del poema, están latentes las alusiones ("Que

bien sé yo la fonte que mana y corre / aunque es de noche"), del poeta místico, y los versos ("nadar sabe mi llama el agua fría / y perder el respeto a ley severa"), del poeta barroco, pues ambos, el místico y el poeta, coinciden en ese fondo oscuro de experiencia. Ciertamente, hay una continuidad entre las tres partes del poema. En la primera, domina la aceptación; en la segunda, el deseo de sobrevivir; en la tercera, lo que se afirma es que no hay vida sin muerte. Hay, pues, un deseo de cruzar ese paso, aunque sea terrible y definitivo, de ir en esa barca, pues el que no arriesga enteramente su vida ("Quien no da moneda viva"), no pasa, se queda en este lado, lo cual tiene que ver con la experiencia poética, que supone el abandono de un territorio de experiencia conocida y el ingreso en otro nuevo. Sin esa aventura hacia lo oculto, tal como sugiere el aislamiento del verso final ("Vamos en la barca"), que forma por sí mismo una sola estrofa, no hay manifestación posible[127].

Forma parte de la escritura poética, y también de su lectura, una visión profunda de la realidad, que participa más de la continuidad que de la ruptura. Dentro de la generación poética del medio siglo, José Ángel Valente no ha sido el único en mostrar su apoyo a la poesía de tipo tradicional. También José Agustín Goytisolo, en Los pasos del cazador (1980), obra presidida por la cita vicentina ("La caza de amor / es de altanería: / trabajos de día / de noche dolor"), nos habla, en un luminoso prólogo, de la interdependencia de la caza y el amor, ya puesta de relieve por Ortega, al vincular la actividad lúdica de la caza al ejercicio poético, y nos dice: "La literatura y el folklore de todas las civilizaciones del mundo celebran y ensalzan al cazador precisamente porque le presuponen libre, y por su desapego hacia las tierras que pisa y su ternura hacia las mujeres que le aman". De ahí que ese deseo de libertad, causado por su pérdida y unido a la experiencia poética, no se reduzca a la etiqueta del tópico o las clasificaciones generacionales, sino que atraviese la escritura, dejándose escuchar en los pasos del cazador o la mirada del poeta. Porque el que sale a cazar va "a lo que salga", sin planes previos o determinación alguna, y esa falta de intencionalidad, esa disposición hacia lo inesperado, es característica de la experiencia poética. Si el poeta es auténtico, no debe temer ser insertado en una u otra tradición, pues su voz siempre se enriquecerá con otras voces. Esto fue lo que ocurrió con los "poetas novísimos" en la década de los setenta, cuando estaba

de moda en España el estructuralismo con su culto al texto, cuyo cambio de gusto, que venía ya de antes, sirvió para salvar la experiencia interior de los fracasos de la historia, para asumir la fragmentación hasta lo más profundo de la voz poética. En este sentido, la escritura de Antonio Carvajal, cuya novedad expresiva pasa por el enriquecimiento de la tradición en que se sustenta, principalmente la barroca, procura articular el conocimiento con la capacidad de expresión ("En poesía, lo que no está bien dicho no está dicho", señala Vicente Aleixandre), haciendo del texto ajeno un hecho de lengua, una voz singular que pide vuelo en el espacio sonoro del poema. Por eso, la belleza del amor se hace visible en la imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros, dentro de la estrofa final del poema-dedicatoria "A Carlos Villarreal", de Sonata y navaja ("¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, / a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió / como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un / eco, desdobla nuestras vidas: significa una entrega"), donde la presencia de lo permanente se da con una intensidad contenida y, de modo más explícito, en el poema "Cantar de amigo", de Servidumbre de paso (1982), escrito a raíz del asesinato del joven estudiante Javier Verdejo por las fuerzas del orden franquista, y en donde el molde tradicional de la cantiga de amigo le sirve al poeta granadino para verter en él una ofrenda para el sacrificio, que sólo la consistencia de la melodía puede retener:

Di, noche, amiga de los oprimidos,

di, noche, hermana de los solidarios.

¿dónde dejaste al que ayer fue mi amigo,

dónde dejaste al que ayer fue mi hermano?

5 -Verde le dejo junto al mar tranquilo;

joven le dejo junto al mar callado.

Es propio de la canción tradicional, debido a la latencia de su fondo sumergido, poner toda la sustancia expresiva en tensión. Y así, dentro del diálogo dramático del hablante con la noche en que transcurre el poema, que tanto recuerda el comienzo del poema XVI ("¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja"), de las Soledades (1903), de Antonio Machado, y cuya tensión viene matizada por las formas del lenguaje apelativo, imperativos ("di") y vocativos ("noche"), con las que se busca una participación del lector; el uso anafórico de la interrogación ("¿dónde?"), expresión del ansia y el desconcierto; la repetición de frases con idéntica estructura gramatical, como es propio de la construcción paralelística de los antiguos cancioneros medievales, que van acumulando un efecto intensificador; y el símbolo del mar, signo de la frontera entre la vida y la muerte, lo que predomina en el conjunto de este breve poema es la fe del hombre esperanzado, que no se resigna ante una situación injusta. Desde este punto de vista, la cantiga medieval no se reduce a un simple calco, sino que aplicada a un contexto actual, sirve para expresar la lucha del poeta por la libertad. Por eso, la estrofa final revela dos experiencias básicas respecto a las anteriores: el poder de ese fondo nocturno para alumbrar una realidad distinta en el instante del poema, según se advierte en la leve variación de la forma verbal en indefinido ("dejaste") por la del presente de indicativo ("dejo"), y la metamorfosis del símbolo del mar, que a diferencia de las cantigas medievales, donde aparece como marco escénico de la pasión amorosa y es calificado siempre de peligroso, según se advierte en las cantigas de Martín Codax o Meendinho, aquí la serenidad del mar ("tranquilo" y "callado"), transferida metafóricamente al cuerpo del joven asesinado ("verde" y "joven"), revela un clima de renovación, de reconocimiento, que es característico de la palabra poética. Y dado que la noche da siempre paso al origen del alba, el cuerpo de ese joven debe ser entregado al mar de la muerte para nacer a una nueva vida más justa y solidaria[128].

La imaginación poética habita siempre en una zona intermedia, lugar ambivalente en el que confluyen el descenso y el ascenso, la

muerte y el nacimiento. Realmente ese estado de indistinción, unido de algún modo a un cambio de forma, que implica a su vez un olvido del estado anterior, es el ámbito propio de la palabra poética, que en su andar a tientas por lo oscuro, en su movimiento de metamorfosis, aparece como experiencia primordial o arquetipo de la muerte y del renacer. Esa es la razón por la que el descenso a ese mundo nocturno, ligado a los mitos de fecundidad sexual, según revelan la historia bíblica de Jonás o la bajada de Cristo a los infiernos, y más tarde las imágenes de la lanza y el grial de la leyenda de Parsifal, se relaciona con lo virtual, con lo nuevo posible, que es también el objeto de toda poesía. A ese ámbito desprovisto de intención y que se reconoce en su potencialidad anticipadora pertenece el mundo de la ceguera, cuyo conocimiento por el tacto permite una liberación de las limitaciones. En buena medida, el mundo de los ciegos es el de la espera, el de la posibilidad que todavía no ha llegado a ser, y en ese estado de inminencia, tan característico del lenguaje poético, se instala el libro del poeta valenciano Vicente Gallego, Cantar de ciego (2005), más ligado a la tradición cancioneril que a los clásicos áureos, en donde la anticipación de lo que aún no ha llegado a ser marca por entero su escritura, impulsándola más allá de la realidad dada y rodeándola de un aura utópica. Una de sus citas iniciales, el villancico anónimo “No pueden dormir mis ojos”, recogido por el Cancionero musical de Palacio, alude a ese estado de vigilia, tan necesario para la palabra poética, que se mueve en el terreno de lo presentido. De esa latencia de algo todavía inconcluso participa el poema “Agua clara”, en donde el símbolo primordial del agua, asociado a la fluidez de la forma musical, cubre la distancia entre la muerte y la vida:

Cuanto sigue su curso

bebí en el agua aquella

la mañana que sé.

Yo bebí en la mañana de mi vida

5 la música fluyente, la piedad

regada de los cielos,

y la muerte hecha añicos.

En la experiencia mística, los símbolos de la noche y el agua constituyen en realidad un solo símbolo. Todo parece concentrarse aquí en “el agua aquella”, en el secreto oculto de su transparencia, capaz de entrar y salir de un reino a otro, de la muerte a la vida, pues sin ese beber en las fauces de las sombras no hay resurrección posible. La forma verbal en indefinido (“bebí”), tiempo poético por excelencia, actúa como hilo conductor del poema, al reunir los elementos dispersos y ensanchar la propia visión. Sólo a partir de ella, de su contemplación silenciosa (“Me paro mucho tiempo mirando el agua, y no sé qué es”, recuerda Santa Teresa), es posible sentir la presencia del amor intacto a través de la forma musical (“la música fluyente”), que al integrar los opuestos, la vida y la muerte, llena su fondo inacabable de un sueño renovador en el espacio ilimitado del poema. Cuando miramos el agua, se desvanece la sombra y se abre la luz, que nos hace presentir la posible realidad de lo trascendente. Y si la escritura debilita las fuerzas primordiales de la memoria, madre de las Musas, lo que hace el agua, dentro de sus múltiples formas, es preservar la dinámica de la voz que habla, apuntalarla “contra nuestra destrucción”. Porque, durante mucho tiempo, las fronteras entre las distintas artes fueron fluidas y permeables, siendo tal vez este movimiento extraño y desinteresado del agua, que encarna la aparente contradicción de una totalidad fragmentada, un verdadero ritual poético, puesto que la palabra, lo mismo que el agua, sólo se reconoce en su fluir[129].

Hay muchas cosas que todavía no comprendemos acerca del origen y desarrollo de la canción tradicional. Una de ellas es que hunde sus raíces en el fondo del saber popular, lo que llevó a Antonio Machado a hablar, por boca de su apócrifo Juan de Mairena, de una “cultura viva y creadora”. En efecto, este vigoroso sustrato de la cultura tradicional, aunque se hallaba sometido a las presiones de la cultura oficial a lo largo de la Edad Media, no por ello la transmisión oral de la cultura popular, lo que Mijail Bajtin llama la “cultura de la plaza pública”, dejó de actuar frente a un contorno esencialmente religioso, según revelan las frecuentes condenas

eclesiásticas de las representaciones teatrales. Ciertamente, el Cancionero musical de Palacio, representativo del ambiente refinado y aristocrático de la Corte de los Reyes Católicos, donde el idealismo del amor cortés impregnaba la mayoría de los textos, recoge canciones seleccionadas, de marcado sabor culto, donde el contraste entre el estribillo y la glosa, pone de relieve el juego intertextual de dos escrituras en disonancia, cuya fusión, que ya antes se había dado en las jarchas, tiende a flexibilizar las fronteras de la lengua. Y si los recopiladores del Cancionero recogieron las letras de las canciones incluidas por Gil Vicente en su teatro, "Nunca fue pena mayor", en las Cortes de Júpiter y Fragoa d'Amor; "Doncella, por cuyo amor", en las Cortes de Júpiter; "Al dolor de mi cuidado", en las Cortes de Júpiter; "Niña, erguídeme los ojos", en las Cortes de Júpiter; "Si lo dicen, digan", en las Cortes de Júpiter; "La bella mal maridada", en la Comédia de Rubena; "Quien pone su afición", en la Tragicomedia de Dom Duardos; "Norabuena vengas, Menga", en el Auto pastoril castellano; y "Hay de la noble", en el Auto dos quatro tempos, es porque estuvieron de acuerdo con la labor emprendida por el dramaturgo portugués: la necesidad de modificación como búsqueda constante de medios expresivos. Su voluntad sincrética intenta, por primera vez, crear obras que conjugan conciencia política e histórica con nuevas formas lingüísticas. De este modo, sus canciones, al combinar espontaneidad popular y artificio cortesano, se insertan en una dinámica transformadora de la lengua, que concierne a la libertad de expresión poética.

Y lo mismo que muchas de las consideraciones sobre preceptiva dramática, expuestas por Lope de Vega en su Arte nuevo (1607), no se entenderían sin las que había formulado antes Torres Naharro en su Propalladia (1517), tampoco se entenderían varias de las comedias lopescas sin el viejo hábito vicentino de considerar la canción tradicional como germen de la acción dramática. Si esta costumbre perduró hasta fines del siglo XIX, época de exaltación nacional, es porque más allá del "mito del pueblo poeta", difundido entre nosotros por Milá y Fontanals en sus Observaciones sobre la poesía popular (1853), lo cierto es que la canción como creación literaria es siempre obra de un autor individual, que maneja libremente los temas y las formas de la tradición a la que pertenece, como hizo Bécquer, al unir la balada germánica con la tradición

popular española, o Rosalía de Castro en su afán de articular lo individual y lo colectivo en la lengua gallega, tras el silencio de varios siglos. A esta vuelta a lo popular no fue ajena la enseñanza krausista, con Giner de los Ríos a la cabeza, cuya labor educadora fue continuada por Agustín Durán en su Romancero y su sobrino Antonio Machado Álvarez en sus estudios folklóricos sobre los cantes flamencos, a los que estuvo tan próximo Demófilo, y divulgada por Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos a partir de 1910, creando así la atmósfera adecuada para la recolección y estudio de los cancioneros musicales, labor ya iniciada por Barbieri en 1890 y que había de crear la corriente neopopular de los poetas del 27.

Ahora bien, si la tradición es algo vivo y la función del escritor es reconocerla con cada nueva creación, lo nuevo, en tanto que original, ha de ser algo personal, pues no puede darse un cambio de poética hasta que no se produzca una transformación interior. Para Gil Vicente, lo vivo ha de ser nuevo y lo nuevo ha de ser vivo. Con sus cantigas, tomadas de los antiguos cancioneros medievales y transmitidas musicalmente, nos ha liberado de la simple continuidad repetitiva para crear tradición nueva. Dice Antonio Machado: “Vive el que deja y lleva el que ha vivido”. La aventura que emprende el dramaturgo portugués no se limita a un cambio en la retórica, sino que el aire fresco que se respira en la lectura de sus canciones pone de manifiesto que la poesía deja de estar codificada en sus motivos y permite el ingreso del entorno cultural de la época. El impulso lírico, en la medida en que se sustrae a un código específico, tiende a reconocer la canción o el poema como diálogo con la tradición, como descubrimiento de las raíces, lo cual lleva, en el proceso de escritura, a un alejamiento de toda referencialidad y a un intento de desinstrumentalizar el lenguaje. Las dos visiones del mundo que la cantiga vicentina pone en contacto, la popular y la culta cortesana, crean un juego intertextual entre el viejo texto y el nuevo, dando a la canción una fuerza subversiva y hasta revolucionaria. Las canciones vicentinas son textos que aluden a otros textos más antiguos, asimilándolos, desintegrándolos y transformándolos. Su plenitud de expresión, altamente intensificadora, es lo que vuelve a estas canciones más fluidas y transparentes en su decir. Instaurar la dinámica de la tradición a partir de lo que ha sido dicho, en sus estados diversos o diferentes

niveles de sentido, es lo que hace de la canción vicentina una forma de continuidad en la ruptura, como si todo se borrase y renaciese en el comienzo.

---

[121] Sobre las variantes que presenta la poesía tradicional, transmitida oralmente y compuesta por un autor individual, tengo en cuenta los dos ensayos clásicos de R.Menéndez Pidal: "La primitiva lírica española", en Estudios literarios, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 9ª ed., pp.157-212; y "Sobre primitiva lírica española", en De primitiva lírica española y antigua épica, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª ed., pp.107-122. En cuanto a las relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que arrancan de un mismo punto de partida, el simbolismo modernista, para llegar a resultados distintos, la esencial homogeneidad del yo en Juan Ramón y la esencial heterogeneidad del ser en Machado, véase el estudio de R.Gullón, Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Università di Pisa, 1964.

[122] Para Los Complementarios, sigo la edición crítica de O.Macrí (Antonio Machado, Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, Vol.II, pp.1149-1375). El contacto de Machado con lo popular viene ya de lejos. En el artículo "Soria", publicado en El Porvenir Castellano, el 1 de octubre de 1932, nos dice que el aforismo "Nadie es más que nadie", que tanto recuerda al vicentino "Todo -o- Mundo é Ninguém", lo oyó por primera vez a un viejo pastor de aquellas tierras sorianas. Por eso, Manuel Tuñón de Lara sintetiza así su trayectoria: "Contra lo que durante mucho tiempo se creyó o se quiso hacer creer, don Antonio vivió siempre con la sensibilidad despierta hacia la cosa pública", en Antonio Machado, poeta del pueblo, Madrid, Taurus, 1997, 2ª ed., p.283. En la misma línea se sitúan los ensayos de M.Alvar, "Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional", en Símbolos y mitos, Madrid, CSIC, 1990, pp.117-137; y F.Gutiérrez Carbajo, "La poesía de tipo popular en Antonio Machado", en Hoy es siempre todavía. Congreso Internacional sobre Antonio Machado, (coord.), J.Doménech, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp.254-278.

[123] El lenguaje poético trata de romper la homogeneidad que el uso corriente le impone. Por eso, Juan Ramón siempre estuvo en

contacto con la sencillez de la poesía tradicional, para depurar su lenguaje y liberarlo de excesos. El propio poeta escribe en la Segunda antolojía (1922): “Lo esquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido”. Sobre el arte de la poesía popular, a la vez sencilla y espontánea, tengo en cuenta el ensayo de T.Navarro Tomás, “Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional”, recogido en Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1973, pp.259-289; y mi ensayo, “Juan Ramón Jiménez y la poesía tradicional”, en El instante azul. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, Madrid, Endymión, 2007, pp.251-282.

[124] En la conferencia “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, dictada en Madrid el año 1932, Rafael Alberti señala la importancia que la lírica tradicional tiene como fuente para la poesía del siglo XX. Sobre estos datos biográficos, véase el estudio de S.Salinas de Marichal, El mundo poético de Rafael Alberti, Madrid, Gredos, 1968, pp.82-87. En cuanto a la presencia de Juan Ramón en la generación del 27, remito al trabajo de J.A.Expósito Hernández, Ecos de una voz: Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27, Para un análisis del contacto de Alberti con la poesía de tipo tradicional, véase mi ensayo “Rafael Alberti y la poesía tradicional”, en Poetas del 27, Universidad de León, 1993, pp.97-128.

[125] Sobre la tradición de la canción de mujer, ya estudiada por R.Menéndez Pidal en la época del latín vulgar, véase el estudio de E.Morales Blouin, El ciervo y la fuente, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981. También son importantes los trabajos de P.Lorenzo Gradín, La canción de mujer en la lírica medieval, Universidade de Santiago de Compostela, 1990; y el más reciente de V.Beltrán, La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral, Kassel, Reichenberger, 1989. Para un análisis más amplio de la cantiga de Pero Meogo, remito a mi ensayo “El cancionero de Pero Meogo”, en De las jarchas a Gil Vicente, Universidad de León, 2001, pp.27-41. En cuanto a las dos cantigas vicentinas, véanse mis análisis recogidos en Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000, pp.122-123 y 217-220.

[126] A pesar de que la llamada “poesía social” en España ha sido demonizada por su carga ideológica, donde la urgencia de los contenidos en detrimento de las formas llevó a una tematización del estilo, no por ello sus poetas más representativos dejaron de sentirse próximos a la poesía tradicional. Sobre ello ha hablado M.A.García en su estudio, La literatura y sus demonios. Leer la poesía social, Barcelona, Castalia / Edhasa, 2012, pp.123-131. En este sentido, véase el ensayo de S.Daydí-Tolson, “Aspectos orales de la poesía social española de posguerra”, en Hispanic Review, Vol.53 (1985), pp.449-466. También es importante el artículo de J.Mª Alín, “Blas de Otero y la poesía tradicional”, aparecido en la revista Archivum, XV (1965), pp.275-289, en el que alude a la canción vicentina, pero sin hacer un análisis comparativo entre ambos textos. Respecto a esto, remito a mi ensayo, “Blas de Otero: trasfondos de la tradición”, en El ángel caído. Ensayos de lectura sobre Blas de Otero, Madrid, Endymión, 2011, pp.187-211.

[127] En cuanto al tópico del cursus animarum post mortem, de tanta vigencia en la literatura clásica y medieval, del que me he ocupado en mi edición de las Barcas de Gil Vicente (Universidad de León, 1987), remito al conocido estudio de H.P.Patch, El otro mundo en la literatura medieval, México, FCE, 1983. Para un análisis más extenso del poema, véase mi trabajo, Lectura de José Ángel Valente, Universidad de León, 1992, pp.87-88. Por otro lado, esta atención de Valente por la poesía de tipo tradicional forma parte de una apertura antropológica de la escritura, que hunde sus raíces en el tiempo ritual de los orígenes, dejando superado cualquier exclusivismo lingüístico. En este sentido, tengo en cuenta, entre otros, el artículo de C.Rodríguez Fer, “Hacia un hispanismo integral: poética del origen y lírica galaica en José Ángel Valente”, en AIH, XII (1995), pp.216-222.

[128] Antonio Carvajal ama las canciones, el espíritu ascensional de fray Luis de León, según vemos en su obra Alma región luciente (1997), en donde los elementos se van adelgazando, presididos por la creación de un orden autónomo, en el que la condensación de cada verso está sujeta a la exactitud de la visión. Esa condición alada de su poesía, en la que el cantar se va aligerando, quitando cada vez más peso al lenguaje, ha sido puesta de relieve por I.Calvino en su colección de ensayos, Seis propuestas para el

próximo milenio, Madrid, Siruela, 1995, pp.15-41. Dicha condición alada del lenguaje poético, que busca liberarse de la convención, ha sido también subrayada en los distintos ensayos que configuran la antología, El corazón y el lúgano, (ed.), de A.Chicharro, Universidad de Granada, 2003.

[129] Además de ser un rito purificador, el agua encierra un fondo material, profundo, que actúa como la voz de nuestra madre. Refiriéndose a esta agua material y femenina, señala G.Bachelard: "De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el elemento acunador. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre", en El agua y los sueños, México, FCE, 1978, p.199. Por otro lado, la condición fluyente de la palabra musical deriva del significado metafísico de la música, cuya función no es sólo seducirnos, sino también inducirnos a la virtud. En este sentido, véase el estudio de V.Jankélévitch, La música y lo inefable, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

Epílogo

Diálogo con la tradición

El sentimiento que tiene todo escritor de pertenecer a una tradición determinada ha sido más persistente en unas épocas que en otras. Durante la época clásica, el criterio de la auctoritas sirvió de guía y estímulo a los escritores más jóvenes, que trataban de alcanzar notoriedad imitando los modelos establecidos por los escritores consagrados. No hace falta señalar que tal criterio, a pesar de su dilatada experiencia, obedece a una visión fuertemente reductora. Más tarde, cuando la unidad jerárquica comienza a resquebrajarse tras el dominio feudal, la relación del artista con la tradición que le es propia se modifica, considerándose la tradición como un arte vivo, que procede por eliminación, reduciendo lo accesorio a lo esencial, y contribuye a crear la capacidad selectiva del artista. Sólo esta inserción dinámica en lo tradicional, generadora de nuevos y diferentes contenidos, ayuda al escritor a encontrar su tono personal, articulando su voz con otras voces y enriqueciéndola con una perspectiva más profunda. Para un dramaturgo como Gil Vicente, metido de lleno en la tradición, la conciencia de pasado como presente se cumple en la búsqueda de una trascendencia, en la yuxtaposición de lo vulgar y lo fantástico, tan representativa del arte de finales de la Edad Media, según vemos en los cuadros del Bosco, constituyendo tal dialéctica la experiencia de su sensibilidad singular. Teniendo en cuenta esta relación crítica con el mundo en que vivió, que se traduce en la defensa de un orden simultáneo en la escritura y en el manejo del principio artístico de la variedad dentro de la unidad, destinado a la economía del esfuerzo, vamos a fijarnos en algunos elementos claves de su poética, entendida como acto de creación en el tiempo, que forman parte de ese diálogo que el dramaturgo portugués mantiene con la tradición a la que pertenece:

1) La interpretación alegórica. En un arte tan cargado de simbolismo como el medieval, donde hay siempre un intento de explicar lo invisible por lo visible, el método alegórico, cuya función es plasmar sobre el plano visual experiencias espirituales, con el objeto de hacerlas universales e inteligibles, no es un simple recurso técnico, sino un acto realmente poético, pues supone una ampliación del dominio del lenguaje y la sensibilidad. El uso de la alegoría, tan característico de la moralidad europea, alcanza su máximo desarrollo en el teatro religioso vicentino, que culmina entre 1517 y 1519 con la serie de las Barcas y el Auto da Alma, obras en las que la vida humana como viaje tiene un carácter fragmentario, de provisionalidad o paso de un estado a otro, y donde la escritura se presenta como traducción de nociones abstractas a un lenguaje de imágenes. Dejando a un lado el Auto da Alma, que pone más énfasis en la hospitalidad que en la peregrinación, la estructura procesional de las Barcas, concebida de acuerdo con la visión antitética de condenación y salvación, reproduce, en gran medida, la intuición del arquetipo dantesco, según el cual la escritura, pensada como voluntad de expresión en el más allá, revela una metamorfosis, donde lo real de la vida no desaparece, sino que es transportado a un mundo nuevo, a un orden distinto, en el que lo humano resulta trascendido (trasumanar es el término que emplea Dante para referirse a ese tránsito que se realiza dentro del lenguaje, pero que no podrá ser dicho por él). La Comedia se revela así como obra de la totalidad, obra sobre la que “el cielo y la tierra han puesto la mano”, un texto en trance de escribirse, en permanente movimiento, donde el Purgatorio, al mediar entre el Infierno y el Paraíso, aparece como una imagen de la condición poética. Por eso, en el Auto da Praia Purgatória (1518), el más lírico de los tres y el que mejor refleja el estado transitorio, aparecen al comienzo tres ángeles cantando este bello romance:

Remando vam remadores

barca de grande alegría;

o patrão que a guiava,

Filho de Deus se dezía.

5 Anjos eram os remeiros,

que remavão a profía;

estandarte d'esperança,

ho quam bem que parecía!

O masto de fortaleza

10 como cristal relozía;

a velha, con fe cosida,

todo mundo esclarecía;

a ribeyra muy serena,

que nenhum vento bolía.

En el Convivio, Dante distingue cuatro niveles de interpretación textual: literal, alegórico, moral y analógico. Y refiriéndose a este último, señala: "es el sentido superior, aquel en que se expone espiritualmente un escrito que, a pesar de su sentido literal, sin embargo, hace conocer por las cosas que publica las de la gloria de las alturas". Es decir, se accede o se revela el Paraíso porque antes se ha estado en el Purgatorio, lugar de paso, lo cual quiere decir que es la nave alegórica, con sus aposiciones de carácter teológico-moral ("estandarte d'esperança", "O masto de fortaleza", "a velha, con fe cosida"), que implican la existencia de un conjunto de ideas compartidas por todos y personificadas en virtudes que son arquetipos (la esperanza, la fortaleza, la fe), la que concentra el significado de la acción dramática, la necesidad de hacer el viaje al otro mundo, y la que, a nivel de escritura, hace posible el tránsito de lo inmediato a lo cosmológico, terminando con la provisionalidad del lenguaje y provocando un deseo sin límite. En el fondo, lo que hace la alegoría, de la que Gil Vicente rara vez se desprende, es articular, en una síntesis abarcadora, una relación entre el proceso espiritual y el acontecimiento de la escritura, una conversión de los hechos históricos en formas simbólicas,

ofreciéndonos una visión ejemplar del destino humano.

2) El proceso de sublimación. Hay épocas que comienzan a envejecer sin llegar a conseguir su poder transformador. Otras, en cambio, se mantienen en estado potencial, larvario, haciendo de la ausencia su realidad virtual. Una de éstas fue el siglo XV, sujeto al ritmo temporal del intercambio entre lo medieval y lo renacentista, que se singulariza más por lo que concibió que por lo que llegó a alcanzar. El idealismo de la filosofía neoplatónica, en la que se formaron Pico della Mirandola y Leonardo da Vinci, contribuyó a depurar la expresión, tratando de quitar peso al lenguaje y haciendo las imágenes más sutiles, pues no hay experiencia artística sin esa elaboración ideal. Tal sublimación, que halló especial acogida en el ámbito de la cultura cortesana, hunde sus raíces en la moral caballeresca del amor cortés, cuyos poemas exaltan un deseo masculino. En las novelas de caballerías, tan leídas por Gil Vicente en los años anteriores a su nombramiento como dramaturgo oficial de la corte, donde el sentido del lenguaje es también el de su aventura, el héroe aparece como un modelo de comportamiento sentimental, libremente elegido, que rechaza todas las artimañas y, mediante la mesura o dominio de sí mismo, puede reprimir mejor las turbulencias de la pasión. Ciertamente, la Edad Media es viril y aparece envuelta por la normativa de la moral caballeresca, de origen feudal, pero desde el siglo XII el código del fine amour, basado en la educación de la mesura, enseñaba a servir, deber del buen vasallo, y a descubrir, mediante el juego, la parte más oculta, la femenina. No habitamos auténticamente más que allí donde la poesía se realiza y da lugar, en el espacio poético y cósmico del jardín, en su vacío creador, que deja presentir el estallido de la pasión, movimiento nunca reprimido, y lo hace aparecer en el ritmo de la canción, manteniéndolo para cumplirse en él. Para Don Duardos, el jardín constituye el riesgo de su apuesta, el medio de fusión con el otro, el lugar en el que el lenguaje ha quedado en suspenso, liberándonos de la lógica ordinaria e inaugurando siempre otra cosa, algo distinto. Por eso, el príncipe encubierto, tras oír la confesión de Flérida, manda cantar a las damas:

“Oh, mi pasión dolorosa,

aunque penes no te quexes,

ni te acabes, ni me dexes.

Dos mil sospiros enbío,

5 y doblados pensamientos

que me trayan más tormentos

al triste coraçón mío.

Pues amor que es señorío,

te manda que no me dexes,

10 no te acabes ni te quexes!”

Es en el espíritu del amante donde reside la amada ideal, cuyo comportamiento imita el lenguaje. A lo largo de esta dura batalla, donde la libertad del sentimiento amoroso pone en cuestión las normas aprendidas, Gil Vicente insiste en la autonomía de la pasión por encima de la apariencia. Por eso, dice Flérida a Don Duardos: “Debes hablar como vistes, / o vestir como respondes”, siendo esta correspondencia entre sentimiento y lenguaje la que hace posible la armonía social, que el dramaturgo portugués trata siempre de preservar. De ahí que en su intento de ahondar en la palabra, que es profundizar en uno mismo, Gil Vicente apele a lo personal (“que el estado / no es bienaventurado, / que el precio está en la persona”), lo cual repite poco más tarde su paisano Montemayor en la Diana (“no tira a otro fin sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interese ni galardón de sus amores”), y muestra cómo el verdadero amor trasciende cualquier convención. El dramaturgo portugués no sólo se limita a distinguir entre el amor propio o “natural”, que domina la voluntad y oscurece el entendimiento, como sucede en las novelas sentimentales, y el amor “espiritual” o

platónico, que en lugar de aparecer como enfermedad del alma, es virtud cognosctiva que hace que el dolor se resuelva en música y poesía. A simple vista, pudiera parecer que lo que se impone en estos versos es la pasión que domina al amante ("ni te acabes, ni me dexes"), pero el hecho de que tal pasión vaya subordinada al poder del amor ("Pues amor que es señorío"), revela, por parte del dramaturgo, una aceptación del dolor gustoso, el "dolorido sentir" del que habla Garcilaso por esos mismos años, una depuración de la realidad que sirvió de punto de partida. O lo que es lo mismo: la poesía es enemiga de la apariencia y, deseando más de lo que puede, lleva a la vida la acción, arrastrando al pensamiento tras de sí y atravesando el tópico en su propia creación. Desde este diálogo del poeta con la tradición, lo que hace el lenguaje poético es subvertir las convenciones del amor cortesano, falsificaciones harto codificadas, y abrirnos a la verdadera realidad mediante el símbolo, que es anterior al pensamiento individual y lo trasciende. De este modo, el símbolo está en el origen mismo de la tradición, como sucede aquí con el símbolo primordial del corazón ("al triste coraçón mío"), donde pensamiento y deseo forman una misma experiencia, y presenta a la imaginación la esencia de lo real. El símbolo no se limita a permanecer oculto en las profundidades de la tradición, sino que al revelarla, al presentarse formado por todas las experiencias posibles, recupera antiguas significaciones perdidas y se hace voz misma del alma.

3) La armonía del mundo. Para el hombre del Renacimiento, que se atiene a la valía personal y percibe la unidad de la naturaleza, todo está relacionado con todo. Si el arte medieval tiene que ver mucho con el de la tapicería, donde un motivo constante aparece diseminado en diversas ramificaciones entrelazadas, lo cual se empareja retóricamente con el principio de la unidad en la variedad, el renacentista se relaciona más con el antiguo concepto pitagórico de la armonía del mundo, que tiene por modelo a la música y expresa la nostalgia del hombre por volver a sus orígenes. Así pues, la armonía musical, que según el Timeo fue dada por las Musas como un don para restablecer el orden del cosmos, no podía dejar de atraer al pensamiento cristiano, bastante influido en sus comienzos por el griego, que en el Liber sapientiae (II, 21), donde también se da una comparación entre los elementos cósmicos y los instrumentos musicales, pone de relieve la tendencia armonizadora

de la mesura o dominio de sí mismo ("Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti"), que lo mismo se aplica a la exégesis teológica que a la estética de los números, fundamento de la poesía, al liberarnos de la realidad aceptada y abrirnos a otros mundos posibles. De ahí la presencia de la cítara en la poesía de fray Luis de León, procedente de su maestro San Agustín, o de la nave alegórica en el teatro vicentino, que discurre desde lo visible a lo trascendental. Para el cristiano, sólo el "alma ordenada" puede comprender la armonía de Dios, de manera que un artista como Gil Vicente, formado en la tradición cristiana, no deja de buscar el "contenido poético" en la música y la "musicalidad de la palabra" en la poesía. Ambas reposan en el fondo de una voz perdida, ligada a la memoria y que resuena en el tiempo con los acordes de una música olvidada. Situadas en la frontera entre lo material y lo inmaterial, música y poesía, que nacen del silencio y regresan a él, son artes destinadas a reconocer lo esencial, aquello que se oculta bajo la superficie de la trivialidad, y que es preciso sacar a la luz, según vemos en esta enigmática canción:

¡Quién maora ca mi sayo,

cuitado,

quién maora ca mi sayo!

El mozo y la moza

5 van en romería,

tómales la noche

naquella montina.

¡Cuitado,

quién maora ca mi sayo!

10 Tómales la noche

naquella montina,

la moza cantaba,

el mozo decía:

¡Cuitado,

15 quién maora ca mi sayo!

El silencio que rodea a la canción tradicional permite, con su gran volumen de sugerencia, ir más allá, descubrir algo más que la simple sensación estética. El dramaturgo, cuando actúa, representa, y representar es presentar algo conocido de una forma distinta. Sin duda, Gil Vicente no sólo conocía las antiguas cantigas de romería, donde el viaje o peregrinación era un pretexto para el encuentro amoroso, sino que además algunas canciones suyas fueron recogidas por el Cancionero musical de Palacio, donde aparece también el villancico anónimo ("So ell enzina, enzina"), que por contener términos idénticos a los de la canción vicentina ("montina" y "cuitado"), nos hace pensar en un fondo común. Si tenemos en cuenta el carácter experimental del teatro vicentino, donde el dramaturgo portugués inventa nuevas fórmulas y combinaciones, se entiende mejor la aplicación de este estribillo, tomado de los autos pastoriles, según revela el término sayagués "maora", al contexto de renovación primaveral del Auto dos Quatro Tempos y su complemento secular O Triunfo do Inverno. Ahora bien, mientras en el primero el Invierno, en figura de pastor, echa de menos el vestido rústico para protegerse del frío ("Oh, quién m'hora ca mi sayo, / para cubrirme estos piés!"), recordando, en cierto modo, la pobreza a la que alude el pastor Benito en el Auto da Fé ("Ño me pagan mi soldada, / no tengo sayo ni saya"), en el segundo, la repetición del sintagma "cuitado" en el estribillo y en la glosa, lo cual implica una continuidad entre ambos y no una ruptura, como se ha querido ver, sirve para poner el énfasis en lo trágico. A diferencia de la canción castellana, donde al penar solitario de la moza por el monte sucede su alegría de despertar en los brazos del

amante (“halléme en los braços / de quien más quería”), en la vicentina no se explican las razones por las que el estribillo insiste, y con él la glosa, en el que padece la desgracia (“cuitado”), dejando todo en suspenso, que es lo que despierta el interés del espectador. Además, el clima nocturno en que discurre la canción (“Tómales la noche / naquella montina”), signo de impotencia y mal presagio, la envuelve en un halo fatal, como si ese verso aislado del estribillo (“cuitado”), marcado subjetivamente mediante la exclamación, se convirtiese por sí solo en eje del conjunto. En el fondo, se nos habla de un destino previamente cortado, de un amor que no puede cumplirse, pues está amenazado desde un principio por la muerte.

Quien no tome conciencia de la tradición a la que pertenece, difícilmente tendrá algo que decir sobre ella. En su compenetración con el espectador, el buen dramaturgo debería tener siempre la pasión de la metamorfosis. En este sentido, Gil Vicente no se limita a transmitir un fondo común de conocimientos o formas jerarquizadas, que se entregan de unas generaciones a otras, sino que usa la creación personal, el trabajo del individuo como creador, para enriquecer ese caudal mediante la invención. Y dado que la cultura tradicional sigue viviendo en cada una de sus recreaciones, lo cual la hace difícilmente mensurable, su supervivencia depende de su adaptación a la realidad. Las tres canciones que hemos puesto como ejemplo, correspondientes a tres momentos distintos de la vida del dramaturgo portugués, no hacen más que confirmar no sólo la progresiva evolución de lo religioso a lo profano, sino también un desarrollo artístico, de formas escénicas y modos de expresión, pues el dramaturgo mejora cuanto más capaz se siente de transmitir sensaciones íntimas por medio de lenguajes universales. Esa vida de relación o intercambio de conocimientos es lo que hace de la tradición una forma dinámica, no sujeta a esquemas previstos, de modo que establecer un diálogo con ella supone aceptar un fondo sumergido, latente y operante, al que nos remite incesantemente la palabra poética. Y lo que hace ésta, a través de la música, es volver a asegurar su participación en una lengua universal que se ha perdido. Uno de los grandes logros de Gil Vicente, a la vez dramaturgo y poeta, fue el haber sentido con tanta intensidad que la gran fuerza creadora viene de la oscura imaginación de los pueblos, aquellos que desafían al sistema sin intermediarios, y que las grandes obras de arte nacen siempre de la colaboración de un

genio con una tradición anónima.

Bibliografía citada

ALÇADA, J.N., Por ser cousa nova em Portugal, Coimbra, Angelus Novus, 2004.

ALONSO, D., “Poesías de Gil Vicente”, en Cruz y Raya, 10 (1934), pp.115-156.

ALVAR, M., Símbolos y mitos, Madrid, CSIC, 1990.

ÁLVAREZ SELLERS, M.R., “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, en Quaderns de Filologia de la Universitat de Valencia, Vol. III

(1997), pp.7-25.

ATTRIDGE, D., La singularidad de la obra literaria, Madrid, Abada, 2011.

AUBAILLY, J.C., Le monologue, le dialogue et la sottie, París, Honoré Champions, 1976.

AUERBACH, E., Figura, Madrid, Trotta, 1998.

___, Dante, poeta del mundo, Barcelona, Acantilado, 2008.

AUGÉ, M., El tiempo en ruinas, Barcelona, Gedisa, 2003.

ASENSIO, E., Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, Gredos, 1957.

___, Estudios portugueses, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

___, De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo, Universidad de Salamanca, 2005.

ASSUNTO, R., Ontología y teleología del jardín, Madrid, Tecnos, 1991.

BACHELARD, G., El agua y los sueños, México, FCE, 1978.

___, Fragmentos de una poética del fuego, Barcelona, Paidós, 1992.

BALCELLS, J.M. (coord.), El carnaval: tradición y actualidad, Universidad de León / Ayuntamiento de la Bañeza, 2010.

BAJTIN, M., La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974.

___, Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1983.

BARTHES, R., Fragmentos de un discurso amoroso, Madrid, Siglo XXI, 1982.

BARTRA, R., Cultura y melancolía, Barcelona, Anagrama, 2001.

BATAILLON, M., Études sur le Portugal au temps de l'humanisme, Universidad de Coimbra, 1952.

___, Erasmo y España, México, FCE, 1966.

___, Erasmo y el erasmismo, Barcelona, Crítica, 1977.

BELTRÁN, V., La poesía tradicional medieval y renacentista, Kassel, Reichenberger, 1989.

BELL, A., Estudos vicentinos, Lisboa, Imprensa Nacional, 1940.

BÉNICHOU, P., Creación poética en el romancero peninsular, Madrid, Gredos, 1968.

BOUZA, F., Comunicación, conocimiento y memoria en la España

de los siglos XVI y XVII, Salamanca, Semyr, 1999.

___, Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias, Madrid, Temas de hoy, 1991.

BRAANCAMP FREIRE, A., Vida e obras de Gil Vicente, Lisboa, Revista de Occidente, 1944.

BRASIL, R., Gil Vicente e a evoluçao do teatro, Lisboa, Minerva, 1965.

BUSTOS TOVAR, J.J. de, “Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI”, en El personaje literario y su lengua, (eds.) C.Baranda y C.Vian, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp.30-32.

BRUYNE, E. de, La estética de la Edad Media, Madrid, Visor, 1994.

BURKERT, W., De Homero a los Magos, Barcelona, Acantilado, 2002.

CACCIARI, M., El dios que baila, Barcelona, Paidós, 2000.

CAILLOIS, R., Los juegos y los hombres, México, FCE, 1994.

CALDERÓN, M., (ed.), Gil Vicente. Farsas, Madrid, Antífona, 2008.

___, CAMÕES, J. y SOUSA, J.P. (eds.), Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert, Lisboa, INCM, 2011.

CALVINO, I., Seis propuestas para el próximo milenio; Madrid, Siruela, 1994.

CAMOES, J., "El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente, Invención e integración", en XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1994, pp.156-171.

___, (dir.), As obras de Gil Vicente, Lisboa, INCM, 2002-2003, 5 vols.

CAMPBELL, J., El poder del mito, Barcelona, Emecé Editores, 1991.

CARDOSO BERNARDES, J.A., Sátira e lirismo, Universidade de Coimbra, 1996.

___, Revisões de Gil Vicente, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

___, "As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois", en Criticón, 134 (2018), pp.35-49.

CARNEIRO DE SOUSA, I., A Rainha D.Leonor (1458-1525), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

CARO BAROJA, J., La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan, Madrid, Taurus, 1979.

CASTRO, A., Aspectos del vivir hispánico, Madrid, Alianza, 1970.

CATELLI, N., El espacio autobiográfico, Barcelona, Lumen, 1991.

CERONETTI, G., El Cantar de los Cantares, Barcelona, Acantilado, 2001.

CERTEAU, Michel de, Heterologies, University of Minnesota Press, 1999.

COHEN, G., La vida literaria en la Edad Media, México, FCE, 1958.

COHN, N., En pos del milenio, Barcelona, Barral Editores, 1991.

CURTIUS, E.R., Literatura europea y Edad Media latina, México, FCE, 1976, 2 Vols.

CHASTEL, A., El saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

CHEVALIER, M., Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid, Turner, 1976.

CHISALITA, R., La mirada y la melancolía, México, UNAM, 1993.

DANTAS, J., "Gil Vicente e a Reforma", en Gil Vicente. Vida e obra, Lisboa, Academia de Ciencias, 1939, pp.383-409.

DEMETRIO, D., Escribirse. La autobiografía como creación de uno mismo, Barcelona, Paidós, 1999.

DETIENNE, M., La invención de la mitología, Barcelona, Península, 1985.

___, Dionisio a cielo abierto, Barcelona, Gedisa, 1986.

DÍEZ BORQUE, J.M., Aspectos de la oposición "Caballero-Pastor" en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina y Gil Vicente), Université de Bordeaux, 1970.

EAKIN, P.J., En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad, Madrid, Megazul / Endymión, 1994.

EMPSON, W., Siete clases de ambigüedad, México, FCE, 2006.

ENDERS, J., Rhetoric and the Origins of Medieval Drama, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.

FERRER-LIGHTNER, M.J., El lenguaje mixto en el teatro peninsular y en castellano de fines del siglo XV, Madrid, UNED, 2009.

FEUERSTEIN, G., Sagrada sexualidad, Barcelona, Kairós, 1995.

FILGUEIRA VALVERDE, J., Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones, Valencia, Editorial Bello, 1977.

FLETCHER, A., Alegoría, Madrid, Akal, 2002.

FOLEY, J.M., The Singer of Tales in Performance, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

FOUCAULT, M., Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1979, 2 Vols.

___, De lenguaje y literatura, Barcelona, Paidós, 1996.

FRAZER, J.G., La rama dorada, México, FCE, 1982.

FRENK, M., Corpus de la antigua lírica popular hispánica, Madrid, Castalia, 1987.

___, Entre la voz y el silencio, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

FRYE, N., Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas, Barcelona, Muchnik Editores, 1996.

GADAMER, H.G., Arte y verdad de la palabra, Barcelona, Paidós, 1998.

GAIGNEBET, C., El carnaval, Barcelona, Alta Fulla, 1984.

GARCÍA DA CRUZ, M.L., Gil Vicente e a sociedade vportuguesa de quinhentos, Lisboa, Gradiva, 1990.

___, Os fumos da Índia, Lisboa, Cosmos, 1998.

GARCÍA, M.A., La literatura y sus demonios, Barcelona, Castalia / Ehasa, 2012.

GARCÍA POSADA, M. (coord.), El teatro religioso en la obra de Gil Vicente, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2005.

GARIN, E., Medioevo y Renacimiento, Madrid, Taurus, 1981.

GENETTE, G., Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993.

GENNEP, Arnold van, Los ritos de paso, Madrid, Taurus, 1986.

GIL, L., Transmisión mítica, Barcelona, Labor, 1974.

GILBERT DUBOIS, C., L'imaginaire de la Renaissace, París, PUF, 1985.

GILMAN, S., La Celestina: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1974.

___, La España de Fernando de Rojas, Madrid, Taurus, 1978.

GOMBRICH, E., Imágenes simbólicas, Madrid, Alianza, 1983.

GÓMEZ, J., El diálogo en el Renacimiento español, Madrid, Cátedra, 1988.

GONZÁLEZ DUEÑAS, D., Libro de Nadie, Madrid, FCE, 2003.

GRIMAL, P., La mitología griega, Barcelona, Paidós, 1989.

GULLÓN, R., Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Univerità di Pisa, 1964.

GURMÉNDEZ, C., La melancolía, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

HAMILTON-FARIA, H., The Farces of Gil Vicente, Madrid, Plaza Mayor, 1976.

HART, Th. (ed.), Gil Vicente. Farces and Festival Plays, University of Oregon, 1972.

___, (ed.), Gil Vicente. Teatro, Madrid, Taurus, 1983.

HAVELOCK, E.A., La musa aprende a escrivir, Barcelona, Paidós, 1996.

HESS, R., El drama religioso románico como comedia religiosa y profana,

Madrid, Gredos, 1976.

HIGHET, G., The anatomy of satire, Princeton University Press, 1962.

HUIZINGA, J., Homo ludens, Madrid, Alianza, 1972.

___, El otoño de la Edad Media, Madrid, Alianza, 1979.

JAEGER, W., Cristianismo primitivo y paideia griega, México, FCE, 1965.

JANKÉLÉVICHT, V., La música y lo inefable, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F., Saturno y la melancolía, Madrid, Alianza, 1991.

LAPESA, R., De Berceo a Jorge Guillén, Madrid, Gredos, 1997.

LAUSBERG, H., Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1982-1984, 3 Vols.

LE GOFF, J., El nacimiento del Purgatorio, Madrid, Taurus, 1981.

___, Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval, Barcelona, Gedisa, 1985.

___, El dios de la Edad Media, Madrid, Trotta, 2005.

LEJEUNE, Ph., El pacto autobiográfico y otros estudios, Málaga, Megazul, 1994.

LESSER, A., La pastorela medieval portuguesa, Vigo, Galaxia, 1970.

LIDA DE MALKIEL, M.R., La originalidad artística de la Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

___, Estudios de Literatura Española y Comparada, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

LÓPEZ CASTRO, A. (ed.), Gil Vicente. As barcas, Universidad de León, 1987.

___, (ed.), Gil Vicente. Lírica, Madrid, Cátedra, 1993.

___, (ed.), Gil Vicente. Tragicomédia de Dom Duardos, Salamanca, Colegio de España, 1996.

___, Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente, Universidad de León, 2000.

___, De las jarchas a Gil Vicente, Universidad de León, 2001.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, S., El Cantar de los Cantares en el humanismo español, Universidad de Huelva, 2009.

LORD, A., The Singer of Tales, Cambridge-Harvard University Press, 1960.

LORENZO GRADÍN, P., La canción de mujer en la lírica medieval, Universidade de Santiago, 1990.

LUBAC, H., Exégese médiévale, Paris, Cerf, 1959-1964, 4 Vols.

MACRÍ, O. (ed.), Antonio Machado. Obras completas, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 2 Vols.

MAGRIS, C., Utopía y desencanto, Barcelona, Anagrama, 2001.

MAN, Paul de, Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990.

MARGOLIN, J.C., Erasme par lui même, París, Senil, 1965.

MARINA, J.A., Pequeño tratado de los grandes vicios, Barcelona, Anagrama, 2011.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., Espiritualidad y literatura en el siglo XVI, Madrid, Alfaguara, 1968.

___, Orígenes y sociología del tema celestinesco, Barcelona, Anthropos, 1993.

MARTINS, M., A Biblia na literatura medieval portuguesa, Lisboa, ICALP, 1979.

___, Estudos de cultura medieval, Lisboa, Brotteria, 1983, Vol.III.

MASERA, M., “Que non dormiré sola, non”. La voz femenina en la antigua popular hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001.

MATOS OLIVEIRA, F., O Destino da Mimese e a Voz do Palco, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

MATTOSO, J., O essencial sobre os provérbios medievais portugueses, Lisboa, INCM, 1987.

MELO MOSER, F.de, Discurso inacabado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

MENÉNDEZ PIDAL, R., Romancero hispánico, Madrid, Espasa Calpe, 1953, 2 Vols.

___, De primitiva lírica popular española y antigua épica, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 2ª ed.

___, Estudios literarios, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 9ª ed.

MICHÄELIS DE VASCONCELOS, C., Romances velhos em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

___, Notas Vicentinas, Lisboa, Revista de Occidente, 1949.

MILLER, N., O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente, Porto, Inova, 1970.

MORAES, L.F. de, E amor não tem saída. A velhice enamorada à luz de Gil Vicente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MORALES, E., El ciervo y la fuente, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.

MURPHY, J., La retórica en la Edad Media, México, FCE, 1986.

OLSON, D. y TORRANCE, N. (comps.), Cultura escrita y oralidad, Barcelona, Gedisa, 1995.

ONG, W.J., Oralidad y escritura, México, FCE, 1987.

PALLA, M.J., Do Esencial e do Supérfluo, Lisboa, Estampa, 1992.

___, A palavra e a imagem, Lisboa, Estampa, 1996.

PATCH,H.P., El otro mundo de la literatura medieval, México, FCE, 1983.

PATER, W., El Renacimiento, Barcelona, Alba, 1996.

PEREIRA DA COSTA, D., Gil Vicente e sua epoca, Lisboa, Guimarães, 1989.

___, y P.GOMES, Introducción a la saudade, México, FCE, 1989.

PÉREZ PRIEGO, M.A., "Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso en la primera mitad del siglo XVI", en El erasmismo en España, (eds.), M.Revuelta y C.Morón, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp.509-523.

___, "El teatro de Gil Vicente en su contexto peninsular", en El teatro religioso en la obra de Gil Vicente, pp.13-38.

PIGEAUD, J., El hombre de genio y la melancolía, Barcelona, Acantilado, 2007.

PINA MARTINS, J.V.de, Humanismo e erasmismo na cultura portuguesa do sécuko XVI, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

POCIÑA LÓPEZ, A.J., Gil Vicente y las naves de los locos, Salamanca, Luso- Española de Ediciones, 2006.

POZUELO YVANCOS, J.M., De la autobiografía, Barcelona, Crítica, 2006.

PRATT, Óscar de, Gil Vicente. Notas e comentários, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1931.

PRIETO, A., Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1972.

RAMOS, N., Auto da Alma de Gil Vicente. Erasmo, o Enquiridion e Júlio II, Lisboa, Livraria Portugal, 2008.

REBELLO, J.F., El primitivo teatro portugués, Lisboa, ICALP, 1977.

RECKERT, S., Gil Vicente: espíritu y letra, Madrid, Gredos, 1977.

___, “Gil Terrón lletrudo está”, en Lyra Mínima Oral: Los géneros breves de la literatura tradicional, Universidad de Alcalá, 2001, pp.3-16.

___, Más allá de las neblinas de noviembre, Madrid, Gredos, 2001.

RESSINA RODRIGUES, M.I., De Gil Vicente a Lope de Vega, Lisboa, Teorema, 1999.

RÉVAH, I.S., "Édition critique du romance de Don Duardos et Flérida", en Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, III (1952), pp.107-139.

REY-FRAUD, H., Farce ou la machina à rire, Ginebra, Droz, 1984.

RIBEIRO, M.A., Gil Vicente e a nostalgia da ordem, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você Editora, 1984.

RICO, F., El sueño del humanismo, Madrid, Alianza, 1980.

___, Problemas del Lazarillo, Madrid, Cátedra, 1988.

ROAS, D., Tras los límites de lo real, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

ROMO FEITO, F., Retórica de la paradoja, Barcelona, Octaedro, 1995.

RUBIO MONTANER, P., “La acotación escénica. Transferibilidad y Feedback.

Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos”, en Anales de Filología Románica, 5 (1990), pp.191-201.

RUSSELL, P., (ed.), Fernando de Rojas. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, Madrid, Castalia, 1991.

SALINAS DE MARICHAL, S., El mundo poético de Rafael Alberti, Madrid, Gredos, 1968.

SAN MIGUEL, A, “La evolución del espacio escénico ideal en la obra castellana de Gil Vicente”, en Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas, (eds.), J.Canavaggio y B.Dabord, Université de Caén, 1991, pp.145-159.

SÁNCHEZ ROMERALO, A., “Presencia de la voz en la poesía oral”, en El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Universidad de Cádiz, 1989, pp.11-24.

SARAIVA, A.J., Gil Vicente, reflexo da crise, Lisboa, Gradiva, 2000.

SCHOENTJES, P., La poética de la ironía, Madrid, Cátedra, 2003.

SCHUBART, W., Religión und Eros, Munich, Beck’sche Verlag, 1966.

SCHUON, F., El juego de las máscaras, Palma de Mallorca, Olañeta, 2003.

SCHWOB, M., Ensayos y perfiles, México, FCE, 2006.

SEBASTIÁN, S., Mensaje simbólico del arte medieval, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

SENABRE, R., “Un villancico de Gil Vicente”, en Homenaje a Pedro Sáiz Rodríguez, Madrid, FUE, 1986, Vol.II, pp.623-631.

SEZNEC, J., Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, 1987.

SHOEMAKER, W.T., Los escenarios múltiples en el teatro español de los Siglos XV y XVI, Barcelona, Diputación Provincial, 1957.

SLETSJÖE, L., O elemento cénico em Gil Vicente, Lisboa, Portugalia, 1965.

SMALLEY, B., The Study og the Bible in the Middle Ages, Oxford University Press, 1941.

STATHATOS, C., A Gil Vicente Bibliography (1940-1975), London, Grant and Cutler, 1980.

___, A Gil Vicente Bibliography (1975-1995), London, Associated University Press, 1997.

___, A Gil Vicente Bibliography (1995-2000), Kassel, Reichenberger, 2001.

___, A Gil Vicente Bibliography (2000-2005), Kassel, Reichenberger, 2007.

SURTZ, R.F., The Birth of a Theater: Dramatic convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1979.

TELES, M.J., et alia, O dircurso carnavalesco em Gil Vicente no ámbito de uma história das mentalidades, Lisboa, GEC, 1984.

TEYSSIER, P., La langue de Gil Vicente, París, Klinsieck, 1959.

___, Gil Vicente. O Autor e a Obra, Lisboa, ICALP, 1982.

THIÉBAUX, M., The Stag of Love. The chase in medieval literature, Cornell University Press, 1974.

TOBAR, M.L., “Los disfrazados de mujer de la Floresta de engaños de Gil Vicente”, en XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro

(1994), pp.140-154.

TUÑÓN DE LARA, M., Antonio Machado, poeta del pueblo, Madrid, Taurus, 1997.

UBERSFELD, A., Lire de Théâtre, Paris, Senil, 1978.

VEIGA DE OLIVEIRA, E., Festividades cíclicas em Portugal, Lisboa, Dom Quixote, 1984.

VICTORIO MARTÍNEZ, J., El amor y su expresión poética en la lírica tradicional, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001.

VIEIRA MENDES, M. (ed.), Pranto de Maria Parda, Lisboa, Quimera, 1988.

VILLANUEVA, D., El polen de las ideas, Barcelona, PPU, 1991.

WHITMONT, E., El retorno de la diosa, Barcelona, Paidós, 1998.

WIND, E., Los misterios paganos del Renacimiento, Barcelona, Barral, 1972.

WITTKOWER, R., Nacidos bajo el signo de Saturno, Madrid, Cátedra, 1982.

YNDURÁIN, F., Relección de clásicos, Madrid, Prensa Española, 1969.

ZIMIC, S., Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente, Madrid, Iberoamericana, 2003.

ZUMTHOR, P., Introducción a la poesía oral, Madrid, Taurus, 1983.

___, La letra y la voz. De la “literatura medieval”, Madrid, Cátedra, 1989.

___, La poesía y la voz en la civilización medieval, Madrid, Abada, 2006.

Referencias bibliográficas

“El motivo de la vieja bebedora: Celestina y Maria Parda”, en La Celestina. V Centenario (1499-1999), Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp.391-403.

“El sustrato oral en la lírica de Gil Vicente”, en Lecturas. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, núm.II (Octubre 2002-Abril 2003), pp.35-56.

“La farsa vicentina: génesis y desarrollo de un género”, en Cuadernos Investigación de la Literatura Hispánica, 39 (2014), pp.117-143.

“Formas del discurso vicentino”, en Gil Vicente. Compendio, Universidade de Coimbra, 2018, pp.173-193.

Índice de primeros versos

“Adorai, montanhas” p.244

“Al barquero de este río” p.355

“A la guerra” p.287

“A serra é alta, fría e nevosa” p.94

“Blanca estais colorada” p.211

“Caravela de Lisboa” p.59

“Cuál es la niña” p.86

“Cuando la Virgen bendita” p.232

“Cuanto sigue su curso” .p.361

“Del rosal vengo, mi madre” p.186

“Di, noche amiga de los oprimidos” p.359

“Dicen que me case yo” p.289

“Dios del cielo, Rey del mundo” p.325

“Donde vindes, filha” p.44

“En el mes era de abril” pp.41, 65

“En el naranjo está la estrella” p.344

“En la huerta nasce la rosa” pp.34, 61, 126, 179

“Este hé Mayo, o Mayo hé este” .p.123

“Halcón que se atreve” pp.36, 144, 296

“La bella malmaridada” p.192

“¡Mal aya quien los embuelve” .p.177

“Mal ferida va la garça” pp.39, 72

“Marido cuco me levades” pp.90, 293, 317

“Muy graciosa es la doncella” pp.33, 168, 353

“Muy serena está la mar” .p.266

“Noche” p.348

“Norabuena, quedes, Menga” p.255

“Oh, fermosa face bela” p.55

“Oh, mi pasión dolorosa” p.371

“Por más que la vida pene” p.120

“Quem bem tem e mal escolhe” p.316

“Quem diz que não é este” p.187

“Quem é a desposada? p.334

“¡Quién maora ca mi sayo” p.373

“Remando van remadores” pp.171, 369

“Señor, filho de David” .pp.214, 247

“Sobre mí armavam guerra” p.210

“Todos van hoy adorar” p.182

“Vanse mis amores, madre” .p.769

“Vento bueno nos ha de levar” p.188

“Voces daban prisoneros” p.245

“Volvido nos han volvido” .p.87

Índice

Prólogo. Lectura de Gil Vicente 9

I. El motivo de la vieja bebedora: Celestina y Maria Parda 15

II. El sustrato oral en la lírica de Gil Vicente 29

III. Formas del discurso vicentino 53

IV. La farsa vicentina: Génesis y desarrollo de un género 77

V. Sobre las acotaciones escénicas de la Copilaçam de 1562 103

VI. Gil Vicente y El Espíritu del Carnaval 131

VII. Motivos mitológicos en el teatro de Gil Vicente 163

VIII. Los ecos erasmistas 199

IX. Las alusiones bíblicas 227

X. La escritura melancólica 251

XI. La voz femenina en el teatro de Gil Vicente 281

XII. Marcas autobiográficas en el teatro vicentino 307

XIII. Gil Vicente y los poetas españoles del Siglo XX 339

Epílogo. Diálogo con la tradición 367

Índice de primeros versos 377

Bibliografía citada 379

Referencias bibliográficas 391